**AISTHESIS N° 77** (2025): 109-134 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.6

# Un gruñido de cerdas. Análisis de *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022) desde una perspectiva gorda

## A Grunt of Pigs. Analysis of *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022) from a Fat Perspective

Laura Castro Roldán
Universidad Complutense de Madrid. España
laucas04@ucm.es

Laura Albet Castillejo
Universidad Autónoma de Madrid. España
laura.albet@uam.es

**Resumen**

El artículo realiza un análisis de la película *Cerdita* de Carlota Pereda desde el campo interdisciplinario de los estudios gordos (*Fat Studies*). A través de una lectura detallada, se explora el contenido estético-ideológico de la película como un artefacto que construye un discurso específico sobre la gordura dentro de nuestro contexto social y mediático contemporáneo. Esta lectura se presenta a través de cuatro ejes analíticos: la animalización grotesca del cuerpo gordo, el control y la violencia dirigidos al cuerpo gordo dentro del entorno familiar y social, el deseo gordo patologizado y la transformación emocional de la protagonista. El objetivo principal es problematizar y cuestionar la representación de la gordura en la película, ya que ha sido mediada como un producto cultural contra el estigma del peso. Sin embargo, desde un enfoque crítico antigordofóbico, antiespecista, transfeminista y decolonial, es necesario interrogarse si la película puede considerarse antigordofóbica. Es decir, si no solo retrata los estereotipos de la gordura presentes en el imaginario colectivo, sino también si tiene la capacidad de deconstruir la narrativa dominante, generar nuevos afectos políticos y crear puntos de fuga.

Palabras clave: Gordofobia, estudios gordos, cuerpo grotesco, lectura en profundidad.

## Abstract

The article conducts an analysis of *Cerdita* by Carlota Pereda from the interdisciplinary field of *Fat Studies*. Through close reading, the aesthetic-ideological content of the film is explored as an artifact that constructs a particular discourse on fatness within our contemporary social and media context. This is presented through four axes of analysis: the grotesque animalization of the fat body, control and violence toward the fat body in family and social environments, the pathologized fat desire, and the emotional transformation of the protagonist. The main objective is to problematize and challenge the representation of fatness presented in the film, which has been framed as a cultural product against weight stigma. However, from a critical anti-fatphobic, anti-speciesist, transfeminist, and decolonial perspective, it is essential to question whether the film can be considered anti-fatphobic–whether it not only portrays the fat stereotypes present in the social imaginary but also allows for the deconstruction of the dominant narrative, produce politizing affects or opens points of escape from such violence.

Keywords: Fatphobia, fat studies, grotesque body, close reading.

**Fecha de recepción:** 25 de marzo de 2025
**Fecha de aceptación:** 15 de mayo de 2025

## Introducción

La obra cinematográfica de terror *Cerdita*, dirigida por la cineasta Carlota Pereda, ha sido perfilada mediáticamente como un hito significativo en la lucha contra la gordofobia en España (Gómez Ruiz y Carrillo Ortiz; Belinchón), y se ha constituido como un referente esencial dentro del ámbito cinematográfico contemporáneo (ODA). Esta película no solo expone la cruda realidad de los prejuicios corporales, sino que también se inscribe en una tendencia cada vez más creciente dentro de la industria del cine que promueve la inclusión y la diversidad corporal en sus más diversas formas. Esto es así porque *Cerdita* retrata la vida de una adolescente gorda, Sara, a la que acosan sus compañeras llamándola cerdita por ser gorda y la hija del carnicero del pueblo. A partir de un evento violento en una piscina en el que sus acosadoras la humillan y la intentan ahogar, la protagonista establece una relación compleja con un hombre, también gordo, que presencia el hecho e intentará vengarla secuestrando a sus hostigadoras. Así, Sara tendrá que decidir si se une al asesino o si, por el contrario, perdonará la vida a sus compañeras.

Al abordar con una mirada íntima y asfixiante las dinámicas de la discriminación basada en la gordura, *Cerdita* se concibe como un testimonio que desafía las convenciones de belleza impuestas por la sociedad y que apuesta por la empatía con el otro abyecto al representar un cuerpo históricamente relegado a los márgenes de la representación social y cultural. Al menos esa es la percepción de las críticas cinematográficas. De esta manera, la obra de Pereda se presenta como un vehículo de visibilidad para aquellos cuerpos marginados, y contribuye de manera decidida a un supuesto cambio de paradigma dentro de los espacios culturales que defienden la pluralidad de identidades y el respeto a la diversidad. Según el Observatorio de Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA), este tipo de propuestas cinematográficas resultan fundamentales para replantear los estándares de belleza predominantes, y establecen, según consideran, una valiosa representación para todas las personas, independientemente de su forma corporal: «Es indispensable contar con producciones como *Cerdita*, que suponen una ruptura con la representación tradicional de la gordura en pantalla al mismo tiempo que inciden en los problemas específicos que enfrentan las personas gordas» (19).

A partir del considerable interés que ha despertado *Cerdita* por su contribución a la visibilización de las corporalidades gordas en el contexto social y cultural español (Brodersen), se hace pertinente un análisis exhaustivo del filme desde una perspectiva crítica interseccional transfeminista, antiespecista, decolonial y antigordofóbica. Este enfoque nos permite abordar de manera integral la construcción social de la diferencia corporal, al mismo tiempo que subraya la relevancia de cuestionar las representaciones dominantes que perpetúan los cánones de belleza hegemónicos. Así, el análisis de *Cerdita* tiene como objetivo explorar críticamente la representación de la gordura dentro de nuestro contexto gordofóbico contemporáneo, así como su capacidad de generar, o no, una nueva narrativa de la gordura que posibilite identificaciones liberadoras y

nuevos modos de mirar la creación de afectos políticamente movilizadores y estrategias de resistencia micropolítica.

Entendemos la gordofobia como un sistema estructural de discriminación y opresión que subyace a las dinámicas sociales, políticas y culturales en el cual los cuerpos gordos son estigmatizados y relegados a un estatus de alteridad al ser etiquetados como cuerpos no productivos, enfermos y anclados a una lógica normativa de belleza y funcionalidad. Así, lejos de cuestionar las desigualdades sistémicas, la gordofobia se alimenta y reproduce estos imaginarios negativos y deshumanizantes hacia los cuerpos que se desvían y desafían los estándares normativos de belleza, salud y capacidades hegemónicas. Esto da lugar a una serie de violencias y discriminaciones que se manifiestan de manera transversal en diversos ámbitos de la cotidianidad, entre estas se incluyen –pero no se limitan– el acoso escolar, la discriminación laboral, la violencia médica y la exclusión sexoafectiva (Piñeyro). En palabras de Laura Contrera y Nicolás Cuello podemos conceptualizar la gordofobia como «una compleja matriz de opresión que involucra una multiplicidad de aparatos de control biopolíticos que tienen por objetivo la eliminación material de las corporalidades gordas, ya que son entendidas como una enfermedad», y cuyos «mecanismos de control y producción normada de los cuerpos logran hacerse efectivos» (38).

Por ello, la gordura no es solo una categoría biológica o estética, sino también una construcción social cargada de significados mediatizados complejos y multidimensionales. En palabras de LeBesco:

> No podemos reconocer la gordura como una simple estética ni una condición médica, sino como una situación política. Si pensamos en los cuerpos que repugnan en términos de derrumbar, rebelarse, protestar y rechazar la autoridad, entonces la corpulencia comporta un nuevo peso como práctica cultural subversiva que interroga sobre las nociones impuestas de salud, belleza o lo natural (1) [traducción propia].

Siguiendo este planteamiento de LeBesco se puede apuntar que la gordura se manifiesta como un correlato de una vida marginal atravesada por múltiples formas de opresión, entre ellas la violencia de clase y corporal que crea una tensión constante entre la aceptación y el rechazo. En segundo lugar, la gordura se erige como la encarnación de lo que la sociedad normativa considera descontrolado, animal, impulsivo y asociado a las pulsiones de muerte. Finalmente, desde una perspectiva crítica, la gordura también puede interpretarse como una ruptura de las expectativas normativas de género, sexualidad y organización social nuclear y heteronormativa. Esta perspectiva nos permite no solo desentrañar los significados sociales que se construyen en torno a la gordura, sino también abrir nuevas líneas de reflexión sobre la resistencia y la subversión que los cuerpos gordos pueden generar frente a las imposiciones normativas dominantes.

En este artículo nos situamos, por tanto, en una genealogía de pensamiento antigordofóbica, con académicas como Sabrina Strings y su análisis de los orígenes racistas

de la gordofobia, Laura Fernández con su análisis antiespecista del sistema gordofóbico y su propuesta de navegar por mundos más animales, Laura Contrera y Nicolás Cuello y sus análisis foucaultianos sobre la gestión biopolítica de la denominada epidemia de obesidad, constanzx álvarez y la reapropiación de las injurias a través del alter ego «cerda punk» y la práctica de una subversión encarnada de Lucrecia Masson desde la epistemología rumiante. Todas estas autoras han señalado cómo los cuerpos gordos no solo son estigmatizados, sino también despojados de su dignidad, tratándolos como sujetos/objetos inferiores, marginales y, a menudo, como otros cuyas diferencias son tan abismales que se aproximan a una suerte de animalización especista.

Al examinar *Cerdita* a la luz de estas teorizaciones antigordofóbicas, buscamos evaluar los aspectos representacionales de la gordura y la gordofobia, así como reflexionar sobre su impacto en el público y en los discursos sociales actuales para cuestionar si se trata de una herramienta efectiva de resistencia y visibilización para las personas gordas o si, de manera inadvertida, refuerza la perpetuación de las estructuras de poder que subyacen en las representaciones tradicionales del cuerpo y la identidad, tensionando así algunos de los argumentos de la recepción celebratoria que ha tenido el filme. En último término, nos preguntamos si hay una articulación intencionadamente política y transformadora de la gordura o si, más bien, se utiliza el dolor ajeno de un grupo subalternizado que no se encarna para ponerlo al servicio del género del terror.[1]

## Resumen de la película

La película transcurre en La Vera, un pueblo de Extremadura (España). En el pueblo hace calor, es verano, las temperaturas en estas zonas de España son muy elevadas, lo que genera que las personas se refugien en el interior de las casas con las persianas bajadas o que recurran a los baños en las piscinas públicas en horas menos calurosas.

Bajo este contexto se encuentra Sara, la protagonista, una adolescente gorda que vive marginada y acosada por sus compañeras, tres chicas que le hacen *bullying*. Una de ellas había sido su amiga, pero esta se avergüenza de que públicamente se sepa que guarda algo de simpatía hacia Sara. Sara anhela la vida de las chicas y chicos de su edad, le gusta un chico, pero este es novio de una de las compañeras que le acosan. Todos y todas son delgadas y guapas bajo el canon de belleza imperante. Sara es Cerdita, no puede ser deseada ni como amiga ni como novia.

Sara se pasa el día en la carnicería de sus padres, intentando situarse en otros mundos con su música y sus auriculares. La familia de Sara está compuesta por un padre, una madre y un hermano pequeño. Un día entran dos chicas de las tres que la acosan a hacer un encargo de la madre de una de ellas, y aprovechan para hacer fotos

1 En este sentido, dejamos al margen cuestiones centradas en lo propiamente fílmico, así como su posición dentro del cine de terror.

y subirlas a las redes sociales en las que insultan y comparan a Sara con los cerdos que hay en la carnicería.

Sara decide ir a una de las horas más calurosas a bañarse porque sabe que no habrá nadie. Allí puede estar en bikini y refrescarse, pero aparecen las acosadoras. A su vez, en el agua aparece un hombre misterioso, cuya presencia sugiere a las y los espectadores que oculta alguna intención siniestra o un secreto perturbador. Las chicas se burlan preguntando si ese señor es su novio. La intentan cazar con una red de piscina, no la dejan respirar en la superficie y le roban toda su ropa. El señor se ha ido y Sara, una vez sola, huye en bikini. Sara corre por el asfalto y con el calor, mostrándonos lo dolorosa que es la escena no solo por el daño emocional, sino por el daño físico de estar corriendo con el roce de la piel de los muslos y las quemaduras que le está produciendo el sol. Un grupo de chicos aparece, van en coche, la acosan y la asustan, la zarandean, la levantan y la manosean. Sara llega a un lugar más retirado donde ve la furgoneta del señor misterioso. Se da cuenta de que sus hostigadoras están siendo secuestradas por él. Sara se orina encima y el señor le da una toalla, queriendo comunicarnos que las ha secuestrado porque insultaron a Sara, y que él la apoya.

A partir de ahí el pueblo empieza una búsqueda de las chicas desaparecidas. Sara vive la ansiedad de no haber dicho dónde están. En un recado para su padre Sara quiere comprarse sus bollos favoritos, pero la dependienta le dice que no le conviene y los deja. En la película nos quieren mostrar que Sara tiene una relación problemática con la comida; come a escondidas y con ansiedad alimentos considerados insanos, como estos bollos. Sin embargo, el señor secuestrador se los compra y se los regala, demostrando así su complicidad. Sara y su madre van a la piscina a enterarse de qué sucede, han descubierto el cadáver del socorrista de la piscina pública del pueblo, ahogado, quien anteriormente le había tocado el culo a la camarera sin su consentimiento y había llamado payaso al secuestrador. Sara tiene la boca azul por un Chupa chups, está nerviosa y vomita en la piscina, esa donde se había bañado y donde ahora había un cadáver; una vecina se mete con ella y, más tarde, es asesinada por el hombre misterioso. Sabemos entonces que el hombre misterioso va asesinando a aquellas personas que se meten con él o con los demás. Este hombre es gordo, no habla, es similar a Sara. La protagonista de la película apenas habla, suele producir ruidos como jadeos, llantos y gritos.

Sara es llamada para ser interrogada en la comisaría, le baja la regla en ese momento. Paralelamente va surgiendo más complicidad entre el asesino del pueblo y ella. Cuando la situación se vuelve más tensa, al sospechar la madre de Sara que su hija algo oculta sobre la desaparición de las chicas, aparece el hombre y asesina a sus padres, salvando al hermano pequeño por petición de Sara. Se van y parece que tienen una relación de afinidad sexoafectiva, previamente Sara se había masturbado pensando en él y ahora él la salvaba y la llevaba a otro lugar. Tienen un accidente y ella aparece en un antiguo matadero. La complicidad entre ambos se desvanece cuando Sara descubre que las tres chicas acosadoras están atadas de manos y pies, y colgadas como ganado cazado previo al sacrificio. Es entonces cuando el asesino y la protagonista se pelean.

Sara consigue con su cuerpo bloquear al asesino que, aunque también es gordo, no logra vencerla. Sara termina matando al asesino agarrándole a mordiscos la yugular. Salva a las chicas y, mientras huye hacia el pueblo, se encuentra al chico que le gusta; este la lleva en moto, y vemos una escena en la que Sara, por fin, se muestra fluyendo, dando la sensación de que siente libertad.

En el pueblo hay varios personajes gordos, es decir, retratados como grotescos: Sara, su padre, su madre, su hermano, la vecina, un guardiacivil incompetente y el asesino del pueblo; el resto es delgado. Es interesante que la ropa también es un marcador, la madre de una de las desaparecidas es delgada, blanca y rubia, viste con zuecos y vestido, está limpia y no suda. La madre de Sara no está peinada, viste ropa no cuidada y suda. El padre suele aparecer sin camiseta en la intimidad del hogar, al igual que el hermano. Las tripas que se ven son las del padre, el hermano, el asesino y la protagonista, para enfatizar su condición de gordura.

## Materiales y métodos

El análisis fílmico que llevamos a cabo se sitúa dentro del campo interdisciplinar de los «estudios gordos» o *Fat Studies* (Wann; Farrell; Pausé y Taylor), es decir, nuestro interés es hacer un análisis ideológico del discurso sobre la gordura y la gordofobia que el largometraje propone y desarrolla a través de la violencia, la muerte y el acoso, y que sitúan al filme dentro del género de terror. Para ello, utilizamos como guía la metodología de lectura en profundidad [*Close Reading*] que se enfoca en desentrañar la narrativa del texto, así como la forma y el estilo de la película que componen dicha narrativa. Este enfoque es ampliamente utilizado en estudios culturales y en el análisis de representaciones audiovisuales propias de la cultura popular (Castelló). Además, nuestro análisis se nutre de los enfoques analíticos recientes de diversos estudiosos en el campo, como Fedele y Masanet, y Masanet, Ventura y Ballesté. Esta lectura no se limita a una simple descripción de la película, sino que busca un examen crítico que articule la perspectiva gorda, *queer* y antiespecista en un diálogo continuo con los discursos sociales y mediáticos dominantes.

Para ello, hemos tenido en cuenta tres dimensiones principales que aparecen entremezcladas en el artículo: el contexto social mediatizado en el que se propone el texto cinematográfico como antigordofóbico y que funciona como paratexto mediático[2]

2 El paratexto es el conjunto de enunciados que acompañan a un texto principal y que componen su sentido e interpretación, como los prólogos, los títulos, las notas a pie de página. Jonathan Gray en *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* propone que en el contexto audiovisual las entrevistas con las y los creadores o actores de las obras, así como su presentación en redes sociales o el *merchandising* también pueden considerarse paratexto. Estos paratextos generan significados por sí mismos que condicionan la lectura del texto principal o clausuran interpretaciones. En el caso de *Cerdita* es especialmente relevante el conjunto de entrevistas y apariciones de la guionista y directora, o el mencionado informe ODA, ya que en estos paratextos la obra se presenta indiscutiblemente como un producto antigordofóbico, clausurando así la interpretación y recepción del público espectador. Es el discurso del paratexto lo que el artículo problematiza.

(Gray 6); la estética y los códigos semióticos del filme, especialmente cómo los recursos visuales y sonoros contribuyen a la construcción del estado de ánimo de las y los personajes y refuerzan la atmósfera de acoso y violencia; y la propia narración fílmica, profundizando en los significados subyacentes que emergen en el relato, y particularmente en los aspectos relacionados con la corporalidad gorda, la marginalidad sexual y el trato hacia los animales a partir de cuatro ejes de análisis –cuerpo, contexto, deseo y desarrollo emocional de la protagonista–.

El proceso de análisis seguido en la investigación ha adoptado un enfoque tanto inductivo como deductivo en el que las dos investigadoras hemos participado activamente en un proceso de estudio encarnado tal como lo teoriza Mari Luz Esteban en *Antropología encarnada. Antropología desde una misma*, ya que partimos de nuestra experiencia como mujeres gordas. Esto es relevante porque la película apela a nuestra identificación con el personaje principal, por lo que nuestras propias movilizaciones afectivas son parte implícita del análisis. Esta metodología ha permitido un diálogo enriquecedor en el que nuestras percepciones individuales se integraron de manera colectiva, con el fin de generar un análisis más amplio y multidimensional. Tras este proceso de discusión sobre la recepción de la película y los afectos generados en nosotras, llevamos a cabo el análisis partiendo de la literatura relevante sobre la representación de la gordura proveniente del campo de los estudios gordos para dar cuenta de cómo *Cerdita* compone y efectúa un determinado discurso sobre la gordura y la gordofobia.

## Resultados

Proponemos cuatro ejes de análisis que dan cuenta de la producción de Sara como personaje gordo: la representación de su cuerpo como lo grotesco animalizado, el contexto de violencia gordofóbica en el núcleo familiar y social, su posición en el entramado del deseo monstruoso y el arco de transformación de la identidad de su personaje.

### La animalización grotesca

En el imaginario social, la gordura suele asociarse con la fealdad, la enfermedad, el descontrol, lo sucio, lo asqueroso, así como con la estupidez, la pasividad y la incapacidad (Robinson et al. 471). Además, también se asocia a comportamientos violentos o destructivos, especialmente en el caso de hombres y de personas negras reforzando la idea de que el exceso de grasa refleja una degradación moral o social (Harrison). Así, la consideración de la gordura actual gravita en torno a la noción de cuerpo grotesco propuesta por Mijaíl Bajtín y se asienta sobre una lógica y una cosmovisión de calado racista y especista (Strings; Fernández), elementos todos presentes en *Cerdita*, y que a continuación se exploran.

Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* analiza la obra de François Rabelais, Gargantúa y Pantagruel, publicada en 1534, y a partir de ahí realiza un análisis del Carnaval en la Edad Media, particularmente en el contexto francés, donde se dan representaciones culturales que reflejan las dinámicas sociales de la época y que hasta hoy perduran en nuestros imaginarios sociales, en concreto los estereotipos. Bajtín lleva a cabo un análisis profundo de dos cánones de cuerpos que son representados: el cuerpo clásico y el cuerpo grotesco. El cuerpo clásico se define como aquel que encarna la perfección, asociado a connotaciones positivas tales como la belleza, el valor y la pureza, lo que entenderíamos hoy como cuerpo normativo, sano y deseado, es decir, exitoso. Este tipo de representación se caracteriza por su enfoque en la estética exterior, ignorando las complejidades del interior del cuerpo. En contraste, el cuerpo grotesco emerge como un antagónico que proviene del carnaval, representando un cuerpo cómico. Bajtín describe el cuerpo grotesco como un ente en constante transformación, un cuerpo colectivo que se manifiesta a través de las partes inferiores, tales como el abdomen, las nalgas, la boca abierta y los genitales (Bajtín; Lewin). Bajtín analiza también cómo se relaciona la gordura con lo grotesco a través de los personajes que selecciona de la obra de Rebelais que son gigantes:

> su glotonería excesiva es el parasitismo del holgazán inactivo. Al mismo tiempo, él es para los otros el vocero del principio gordo: beber, comer, virilidad, alegría [...] no se podría precisar dónde terminan las alabanzas y dónde comienzan las reprobaciones (239).

En *Cerdita* también podemos observar estas representaciones del cuerpo grotesco en su máxima expresión en los personajes de Sara y su familia, así como del asesino. Hay una gran recreación estética cuando se muestra el cuerpo de Sara en bikini o con ropa de verano ajustada, haciendo especial énfasis en la gelatinosidad de su estómago al correr y moverse semidesnuda. La barriga del asesino también se muestra constantemente, pues siempre lleva una chaqueta abierta que muestra la tripa sucia, más compacta y peluda como declinación masculinizada de la gordura. Estos personajes exhiben sus dientes y su hambre, y simbolizan lo interior e inferior como características de lo que sería el cuerpo grotesco desde el análisis de Bajtín. Además, la familia de Sara es propietaria de una carnicería y tienen prácticas cotidianas de caza, por lo que vemos a la protagonista constantemente en un entorno saturado de carne, sangre y grasa, lo que refuerza esta noción de animalidad y suciedad que se proyecta sobre ella. En una escena en la carnicería, Sara mancha de sangre un libro de ejercicios, lo que provoca que sea nuevamente señalada como impura y sucia. En otra escena, se orina encima y vemos un primer plano entre sus piernas; más tarde, en la comisaría, al ser interrogada por la desaparición de las chicas, le baja la regla y se mancha el pantalón (algo simbólico debido al crimen que no confiesa), pero todo ello compone su cuerpo grotesco como un cuerpo abierto, que contamina, ensucia y se difumina. Así, el cuerpo grotesco, que está abierto y cuyas fronteras son porosas se contrapone al cuerpo clásico, que está cerrado y

contenido sobre sí mismo, no molesta, es armónico y considerado bello (Bajtín). Mary Russo en *The Female Grotesque* también ha dado cuenta de cómo históricamente el cuerpo femenino se ha considerado grotesco, al considerarse más corporal y animal o, siguiendo el planteamiento de Grosz en *Volatile Bodies*, como un cuerpo cuyos fluidos (como la menstruación) ahondan en la cualidad abierta y porosa del cuerpo, no respetan las fronteras del sujeto masculino de la modernidad. Así, los fluidos menstruales y de orina que expulsa la protagonista marcan su cuerpo como grotescamente femenino. Su cuerpo gordo, codificado como femenino, se encuentra en conexión con lo animal y lo primitivo, y desafía las convenciones de lo civilizado y lo humano.

Por otro lado, Sara es reducida a puro cuerpo inerte, según la concepción del cuerpo tradicional y occidental cartesiana, ya que apenas hay una caracterización de su racionalidad, autonomía o agencia. Es un personaje muy pasivo, que apenas toma decisiones y se deja arrastrar por el curso de los hechos, como el asesinato de las jóvenes que ella permite, o cuando reacciona de forma descontrolada, gritando y pegándole a la carne de la carnicería, sin conseguir articular más su rabia. También se nos presenta dando rienda suelta a sus impulsos alimentarios en escenas deliberadamente grotescas. Lo más llamativo de todo es que apenas está dotada de diálogo; en lugar de comunicarse verbalmente, emite ruidos animales como los de un cerdo y otros ruidos ininteligibles que son imitados y burlados por los demás personajes. Todo ello se solapa con estereotipias y movimientos repetitivos que, tal vez, insinúan algún tipo de neurodivergencia. Esta composición sugiere un entrelazamiento entre gordofobia y capacitismo, puesto que Sara es percibida como tonta o inferior, consolidando una imagen de cuerpo y mente defectuosos que están interrelacionados con su corporeidad y que agravan aún más la violencia simbólica que recibe; de esta manera se cumple el estigma de las personas gordas como seres más torpes y menos inteligentes (Robinson et al. 471).

Por tanto, esta reducción a lo puramente corporal se basa en una imbricación entre gordofobia, capacitismo, pero también racismo y especismo. Sabina Strings en *Fearing the Black Body* realiza una exhaustiva investigación sobre el origen racista de la gordofobia explorando cómo, a lo largo de la historia, diferentes ramas de la ciencia han contribuido a la construcción de estereotipos dañinos relacionados con el cuerpo y el racismo. En su análisis, Strings destaca cómo se clasificaba a las distintas razas humanas utilizando principalmente el color de la piel y, en segundo lugar, el tamaño corporal como características diferenciadoras.

Desde el trabajo de Strings podemos recopilar los estudios de la época –en particular los realizados por el naturalista Georges-Louis Leclerc de Buffon, quien fue miembro de la Royal Society de Londres en el siglo XVIII– que justifican la gordura de las personas africanas con explicaciones seudocientíficas vinculadas a su lugar de origen. Según Buffon, las personas negras eran gordas debido a las características del entorno en el que vivían. En su interpretación, las regiones tropicales de África, con su clima cálido y fértil, no requerían grandes esfuerzos para obtener alimentos, lo que explicaba su tamaño corporal y, en su visión, su aparente falta de agilidad e inteligencia.

Esta creencia también sostenía que el calor del clima tropical inducía a una actitud de pereza, lo que contribuyó a la creación de un estereotipo de seres humanos torpes y sin capacidad intelectual. En la película nos muestran el pueblo extremeño de La Vera en época de verano, con altas temperaturas, donde oímos los ventiladores y las moscas, vemos el sudor en las frentes y axilas, y la apatía y pereza por el movimiento.

La justificación de la gordura en términos climáticos y geográficos, unida a la noción de que las personas negras eran inherentemente torpes y menos inteligentes, refleja una profunda carga de racismo y xenofobia que hoy sigue vigente. Las investigaciones de sesgo hegemónico y/o racista realizadas por figuras influyentes de la época, como Buffon, no solo perpetuaron la discriminación racial, sino que también contribuyeron al establecimiento de nociones de inferioridad vinculadas a la raza y el tamaño corporal. Este tipo de cientificismo fue utilizado como una base para la marginación y deshumanización de los pueblos africanos y otras poblaciones no blancas, lo que tiene repercusiones hasta el día de hoy en los prejuicios sociales y culturales que perduran en distintas formas de gordofobia y racismo estructural.

Además, tal como apunta Laura Fernández en *Hacia mundos más animales*, los grupos subalternos han sido asociados con la animalidad, especialmente los cuerpos racializados, pero también los cuerpos feminizados, los gordos, las minorías sexuales y las clases bajas. Por ello, señala la importancia de tener en cuenta en nuestros análisis el rol que juega el sistema de dominación especista en tanto «maquinaria estructural que se extiende a los ámbitos económico, político, social, cultural y moral que articula toda una serie de ideologías, miradas y prácticas violentas hacia los animales no humanos» (67). Así, la crítica feminista antigordofóbica debe ser además decolonial y antiespecista, y establecer las pertinentes relaciones entre las lógicas binarias y la dominación de ciertos cuerpos por parte de Occidente, esto es, que entre los binarismos cuerpo-mente y animal-humano se despliegan también los binarismos mujer-hombre, blanco-racializado, barbarie-civilización, etcétera.

Por tanto, la animalización de Sara en tanto que mujer, de clase baja y gorda, responde a una lógica violenta y especista. Dicha animalización es obvia en el insulto y el título de la película, pero también se despliega a través de su uso del lenguaje sin palabras y sus sonidos, su pasividad sin agencia que solo la lleva a reaccionar, así como otras estrategias más sutiles que trazan un *continuum* entre el cuerpo porcino y el de Sara. Así, en la primera parte de la película se apoya entristecida en un cerdo muerto y despellejado –acto del todo antihigiénico–, lo que refuerza lo grotesco antes mencionado y simboliza la no distancia entre animal y humano.

## «Me llaman cerda y no haces nada». Del control del pueblo a la familia

El cuerpo grotesco de Sara que hemos trazado hasta ahora desafía las normas del orden social y se convierte en una fuente de incomodidad tanto para su familia como para la comunidad en la que habita, un pueblo extremeño. Así, la familia y el pueblo

se representan como estructuras sociales que imponen un control moral y cultural sobre su cuerpo y su comportamiento. De esta forma, su vida transcurre en un contexto marcado por la violencia, tanto en el ámbito comunitario del pueblo como en la intimidad de su hogar.

La estructura familiar de Sara se configura como una unidad nuclear cisheteronormada de clase baja y rural. La narrativa de la película se desarrolla en un verano abrasador, donde los días se presentan como largos, tediosos y solitarios. Por ello, la casa de Sara, en un intento por mitigar el calor extremo, se mantiene a oscuras, generando escenas cerradas que nos transportan a la intimidad del núcleo, mientras comen en familia, ven la tele o discuten. En este espacio, el padre y el hermano pequeño suelen estar en ropa interior, mientras que tanto la madre como Sara aparecen vestidas. Todos los miembros de la familia comparten características físicas que los alinean con la gordura, símbolo de su clase social e incapacidad de disciplinarse corporalmente según la narrativa gordofóbica hegemónica, en la cual la llamada epidemia de obesidad estaría provocada por las clases bajas y los colectivos racializados, que históricamente ya han sido señalados como en descontrol e hipercorporales, cuestionando sus estilos de vida (Herndon).

Así, la familia representa paradigmáticamente lo que Bourdieu teorizó como *habitus* de clase baja (190). Para Bourdieu la clase social no es meramente el capital económico que se posee, sino que esta se inscribe en los cuerpos como productora de signos de distinción. Así, el *habitus* de clase es toda una forma de relacionarse con el cuerpo, desde los valores, el porte, la forma de moverse, los cuidados que se le dispensan y su constitución como soporte de signos de distinción de clase mediante el consumo (vestido, cosmética) y la capacidad de producir signos estéticos adecuados (modelar el cuerpo con especial atención a la delgadez, ya que la gestión alimentaria es fundamental). Así, los cuerpos fuertes y gordos de la familia, los movimientos no estilizados, la ropa no cuidada y un habla con acento marcado y numerosas contracciones verbales inscriben su clase social baja sobre su superficie corporal.

Este *habitus* de clase baja se pone de manifiesto a través del contraste entre la madre de Sara y la madre de una de las jóvenes desaparecidas quien, por el contrario, representa un *habitus* de clase alta, es un cuerpo esbelto, estilizado y bien vestido, con características que la sitúan en un estándar de belleza normativo: es delgada, rubia, de piel más clara. Esta dicotomía entre los cuerpos y las experiencias de las mujeres se convierte en un símbolo de clase y superioridad moral, no desde una crítica explícita, sino como una reproducción de los estereotipos que perpetúan la desigualdad social y la estigmatización de la gordura. Un episodio revelador ocurre cuando una antigua amiga de Sara visita la carnicería para recoger un pedido, un lugar que consideran sucio y degradado, lo que sitúa a la familia en el polo de lo grotesco, lo animal y la clase baja. Por ello, las otras dos jóvenes expresan su desdén hacia la carnicería y prefieren la asepsia del supermercado. Este fenómeno es crucial, ya que ilustra cómo el consumo de alimentos animales se ha despojado de su contexto real, permitiendo a

las y los consumidores mantener una relación distante e inerte con la procedencia de los productos que consumen, adecuándose así a una norma de distanciamiento de lo corporal (Boero, *Killer Fat*). La falta de interacción con el carnicero y la invisibilidad de los procesos de producción alimentaria contribuyen a una desconexión generacional que desdibuja el sufrimiento de los animales y la ética del consumo, y que acerca a la familia de Sara, por su oficio de carniceros, a un estatus de animalidad respecto de la perspectiva hegemónica de la delgadez.[3]

Por tanto, en virtud de su posición social y su gordura, Sara es expulsada de la vida social de las y los adolescentes del pueblo y vive atrapada entre la tienda y su hogar, donde la relación de la madre está mediada por gritos, tensiones, control y un constante juicio a su cuerpo y su comportamiento. Así, está condenada a transitar dos espacios igualmente violentos, tanto el interior familiar como el exterior social, sin un lugar donde sentirse segura y a salvo, lo que motivará la huida emocional a través de su romance con el asesino, como veremos en el siguiente apartado. Cuando Sara demanda protección a su familia e increpa a su madre que no la defienda cuando la llaman cerda, esta solo reproduce la violencia exterior, la pone a dieta y le ofrece lechuga en una de las comidas familiares, como ya señala el análisis de Maseda. La reacción de Sara, que se siente injustamente juzgada, es emblemática de una violencia familiar que afecta a muchas personas gordas. Las madres, a menudo las únicas responsables del cuidado familiar, enfrentan una lucha interna entre su preocupación genuina por el bienestar de sus hijes y la presión social que las lleva a ejercer un control sobre sus cuerpos (Boero «Fat Kids»).[4] Este control se traduce en la transferencia de las injurias que reciben hacia sus hijes, convirtiendo la culpa en un mecanismo de regulación de las emociones y conductas más adaptadas a un contexto de una moral cristiana que condena la gordura. Además, refleja la inflexión de género que tiene la gordura, pues el padre y el hermano tienen una relación menos problemática con la comida y sus cuerpos, mientras que son las mujeres las que sienten mayor violencia y escrutinio de su peso, puesto que el sistema sexogenérico ya construye a la mujer, gorda o delgada, siempre como descontrolada, por lo que la restricción alimentaria forma parte de la producción misma de la feminidad (Bordo 130). Por ello, se refleja la relación madre-hija como la más violenta y transmisora descendente de gordofobia.

Esta escena es paradigmática y sintetiza la lógica del sistema gordoodiante porque es un ejemplo de culpabilización de la víctima: puesto que la gordura se considera un

3 Este mismo escenario se da en la película francesa *Delicatessen*, codirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro. En esta obra uno de los personajes centrales, el carnicero, es retratado como un hombre gordo, sucio y sádico, cuya falta de escrúpulos y comportamiento cruel no solo reflejan su naturaleza despiadada, sino que también simbolizan la bajeza de las clases populares y hambrientas. Este personaje, al ser asociado con la gordura, refuerza la visión estigmatizante de que el cuerpo excesivo y descontrolado es sinónimo de inmoralidad y barbarie, posicionando a los individuos que se ajustan a este molde físico como parte de un estamento social inferior.

4 No obstante, este control alimentario no solo está relegado al espacio doméstico, sino que también es objeto de opinión pública, como muestra una escena en la que la dependienta de una tienda alimentaria alecciona a Sara por su compra calórica.

estado corporal autoinducido a través del descontrol alimentario, se culpa al sujeto de la violencia y odio que recibe, pues bastaría con ponerse a dieta y adelgazar para evitar dicha violencia (Harjunen). En esta línea es llamativo el estudio de la Universidad de Córdoba de 2021 sobre el acoso escolar, que fue tan alabado como criticado mediáticamente, pues en él se concluía que un peso alto era motivo de acoso, por lo que el protocolo de prevención debía incluir hacer ejercicio para adelgazar (Miranda). Esto, que llama la atención por darse en un contexto científico y académico, es la lógica y práctica habitual de muchos centros educativos y familias.

## El deseo desde lo enfermo

Tal como hemos expuesto en la introducción, la gordofobia constituye un mecanismo de exclusión que afecta no solo la vida social y laboral de las personas consideradas gordas, sino que también incide en su bienestar psicológico, emocional y físico, y las convierte en sujetos vulnerables dentro de una estructura hegemónica que celebra cuerpos normativos, delgados, blancos y conformes a los ideales estéticos predominantes. Por tanto, el impacto de estas violencias y discriminaciones se reproduce también en el ámbito de las relaciones afectivas y sexuales, donde las personas gordas, marcadas como no deseables, experimentan una marginalización que afecta sus posibilidades de establecer vínculos saludables y mutuamente respetuosos (Contrera). En este sentido, las relaciones sexoafectivas de las personas gordas no son necesariamente cisheteronormadas, pero esa no normatividad no implica, por ello, una transgresión emancipadora. Por el contrario, esta ruptura con las convenciones puede dar lugar a situaciones de violencia sexual, donde la experiencia del deseo y la atracción se ven distorsionadas por la repulsión y la objetificación (o cosificación) de los cuerpos gordos. La violencia sexual perpetrada contra personas gordas puede ser, además, invisibilizada o no reconocida como tal, ya que la sociedad ha construido una imagen de los cuerpos gordos como no deseables y, por lo tanto, se los despoja de la capacidad de ser víctimas de agresiones sexuales. Esta deshumanización se articula en una lógica en la que se asume que solo los cuerpos que se ajustan a los ideales estéticos cisheteronormados –aquellos cuerpos que despiertan el deseo y la atracción según los estándares de belleza convencionales– son susceptibles de ser sexualmente deseados o agredidos.

Un claro ejemplo de esta problemática es el testimonio que se presenta en el documental *Fat Underground* (Dean) que traemos a colación puesto que es el primero que se hizo desde una perspectiva no gordoodiante, realizado además por el primer grupo activista formado por mujeres gordas (Simic). En el documental una mujer gorda relata una experiencia traumática de violencia sexual. Durante el proceso de investigación y examen forense, los policías involucrados, debido al asco y rechazo que sentían hacia su cuerpo, decidieron realizar un sorteo para determinar quién sería el encargado de examinarla. Esto ilustra no solo el desprecio hacia los cuerpos gordos, sino también cómo la victimización sexual se ve imbuida por los prejuicios y estigmas asociados al

cuerpo gordo. La mujer, al no ser percibida como un sujeto deseable según los parámetros de belleza y deseo socialmente aceptados, se enfrenta a la doble exclusión: la violencia sexual que recibe no se reconoce como tal debido a su condición de cuerpo no deseado y, además, existe una estigmatización de la víctima que, por temor a no ser creída o a ser considerada responsable de su propia victimización, puede decidir no denunciar. De este modo, vemos cómo la gordofobia no solo actúa como un mecanismo de opresión que regula la visibilidad y el valor social de los cuerpos gordos, sino que también se entrelaza con otras formas de violencia como la sexual, contribuyendo a la creación de un espacio donde los cuerpos gordos son simultáneamente excluidos y violentados, lo que hace aún más compleja la lucha por el reconocimiento, la justicia y la dignidad de quienes no se ajustan a los cuerpos normativos impuestos por las estructuras sociales dominantes.

Este fenómeno de invisibilización y deshumanización se refleja también en la representación de la relación de Sara con el asesino, una relación conflictiva que se presenta como un romance distorsionado entre dos «bestias» incomprendidas, rechazadas por la sociedad. En esta narrativa, el amor entre estos personajes se construye sobre una dinámica de poder en la que la víctima, una adolescente gorda, se ve atraída por un hombre mayor gordo –y asesino– porque este es capaz de ver su dolor debido a la gordura compartida. Sara se encuentra en una situación muy vulnerable, excluida, acosada por sus iguales, abandonada emocionalmente por su entorno familiar, por lo que anhela ser salvada. Los gestos de amor que le ofrece el asesino son aquellos que su madre le niega: la defensa contra sus agresores y la comida, rompiendo así con el tabú alimentario. Una vez más, esto ejemplifica cómo las personas gordas –en este caso, una menor–, al ser despojadas de agencia y autonomía, se ven atrapadas en relaciones de poder que refuerzan su marginalización y victimización. Además, es una relación que fracasa y culmina en el asesinato del hombre a mordiscos por parte de Sara. Por tanto, es una relación compleja, violenta y trágica a la vez, que parte de la conexión genuina de dos monstruos heridos y excluidos, pero que también se basa en abusos y manipulaciones, desequilibrios de poder e incomunicaciones.

También es particularmente interesante problematizar la escena de masturbación de Sara, que está motivada por el encuentro con el asesino enterrando a una víctima. Tras una escena donde se vuelve a mostrar el cuerpo de Sara en ropa interior, corriendo ante la mirada de asco de su madre que la pone a dieta, sube a su habitación a masturbarse. La escena cambia del fondo de una canción romántica al sonido de gemidos de lo que se intuye es un video porno, mientras Sara se masturba con un peluche –rememorando el encuentro con el hombre– debajo de la sábana para esconderse de la mirada de una estatua de la Virgen María, contraponiendo así lo puro y lo impuro.

Aún se reflejan pocas masturbaciones femeninas en el cine, lo que denota el tabú que opera sobre este acto y, más concretamente, sobre la masturbación femenina y adolescente. En este caso, parece que su representación no es tanto una ruptura del tabú. Por un lado, parece que se reafirma el mito de que la sexualidad gorda es principalmente

masturbatoria, puesto que no son cuerpos deseables (White), no se llega a materializar con *un otro* la sexualidad, a no ser que sea con un otro también monstruoso.[5] Por otro lado, parece que más bien se utiliza en vez de romperlo, se usa deliberadamente para componer una escena grotesca dentro de los marcos cisheteronormados. El cuerpo de Sara está deserotizado intencionadamente y hay elementos desentonantes –la Virgen, el peluche, el porno, el asesino–. Aunque podría haber una reapropiación productiva de la sexualidad grotesca como se discute más adelante, parece no ser el caso, sino que es una escena dispuesta para el público normativo que contribuye al clima anodino, asqueroso y animalizado que necesita la película de terror. Por tanto, el deseo de las personas gordas se termina representando nuevamente como algo que se sitúa en el ámbito de lo abyecto y lo monstruoso, material de película de terror.

Por último, como apuntábamos, también es simbólico que el deseo de esta pareja gorda se quiebre siempre y se quede en una tensión sexual no resuelta que culmina con la muerte. Su único encuentro con esta energía se da fortuitamente ante el cadáver enterrado de una de las jóvenes –mientras la policía y la familia busca a las desaparecidas, gritando sus nombres– y se tienen que separar rápidamente antes de que les encuentren. Así, el deseo de estos dos monstruos nunca llega a consumarse y termina cuando Sara mata al hombre a mordiscos (lo devora simbólicamente]. Esta confluencia entre lo sexual y lo alimentario –las dos pulsiones bajas del cuerpo grotesco– es reveladora y productiva para el análisis.

Vezzetti (25) señala que «la gula y la fornicación, que en cierto sentido son la base de los demás pecados, nacen de la fuerza de ciertas pulsiones que tienen sus raíces en el cuerpo. En verdad, la gula, sostenida en una necesidad natural, pecado del exceso inmoderado, proporciona el modelo para la fornicación», por ello, el cuerpo grotesco se asienta en lo alimentario y lo sexual. Bordo, en *Unbearable Weight*, analiza esta unión desde una perspectiva de género y sostiene que:

> Comer no es realmente una metáfora del acto sexual; más bien, el acto sexual, cuando es iniciado y deseado por una mujer, se imagina a sí mismo como un acto de comer, de incorporación y destrucción del objeto del deseo. Así, los apetitos sexuales de las mujeres deben ser restringidos y controlados, porque amenazan con agotar y consumir el cuerpo y el alma del hombre (117) [traducción propia].

Así, el hombre que alimenta a Sara y la incita a que mate con él termina siendo devorado casi literalmente por la mujer gorda. Este acto tiene otras funciones narrativas que se discuten en el siguiente apartado, pero también bebe de todo un inconsciente social sobre lo femenino, la alimentación y, por tanto, también de la gordura. Si el cuerpo femenino gordo asusta tanto –por eso puede funcionar la animalización de Sara en

5 En la película se puede percibir sutilmente cómo Sara desea al novio de una de las acosadoras, un chico joven, delgado y popular, por tanto, su relación no puede ser posible. Aunque entre el chico y Sara sí hay una relación afectiva y de confianza, que es importante señalar, dado que en la escena final del filme el chico lleva en moto a Sara, aunque no sea una compañía acorde, es gorda y está ensangrentada. Pero nunca será una relación sexual, solo puede ser afectiva.

el filme de terror– es porque es el símbolo por excelencia del descontrol del cuerpo femenino en sus pulsiones sexo-alimentarias, las que continuamente son disciplinadas.

Con todo ello, se ha tejido una red de significados típicos del imaginario gordofóbico: la sexualidad gorda como meramente masturbatoria debido a la imposibilidad del encuentro de la pareja; pulsiones corporales descontroladas: la pulsión sexual masculina canalizada y transmutada en los asesinatos, la pulsión sexual femenina asimilada a la alimentaria; y, en general, abyección, asco, muerte e imposibilidad, todo ello dentro de un gran subtexto sexogenérico. Esto pone en evidencia que es necesario reflexionar sobre el (dis)placer asociado a la gordura y colectivizar este deseo que desborda las convenciones sociales en torno a la imagen corporal. Para ello, hay que politizar el deseo gordo desde un lugar que sea tanto emancipador como vulnerable, con el objetivo de tejer, desde las heridas y las experiencias compartidas, aquello que nos gusta, nos abraza, nos azota y nos alimenta, como podemos ver en los relatos de activistas antigordofobia sobre la cuestión del deseo (Castro Roldán 212). Así, la gordura debe ser concebida como una parte integrante de las tecnologías de Eros (Damián), representando una nueva forma de experimentar los afectos, la erótica y los placeres. En esta narrativa del filme, se aborta la posibilidad de reflexionar sobre el cuerpo grotesco, analizado en el primer apartado, como un espacio seguro, erótico y bello, en el que lo sexual precisamente emerja desde los márgenes y desde la vulnerabilidad compartida. Es innegable que no podremos escapar de la violencia inherente a estas dinámicas y que las cuestiones del deseo siempre están ligadas a tensiones y riesgos a pesar de que, como afirma Katherine Angel, «tratamos de definir la sexualidad de tal modo que supuestamente nos proteja de la violencia» (117). Tal vez, haya que hacer una apuesta valiente en torno al deseo monstruoso fuera de la constelación de sentidos que nos ofrece el filme.

## Del rosa al rojo. La transformación de Sara

La estética es un vehículo de información simbólica que influye profundamente en la narrativa del filme. Presenta una secuencia cromática que transita desde el delicado rosa claro hasta el intenso rojo sangre, lo que no solo establece un ambiente visual, sino que también refleja la evolución emocional y psicológica de la protagonista. Al inicio de la película los elementos visuales se encuentran en una paleta de tonos pastel, predominantemente en rosa, desde la tipografía del filme, la piel de cerdo y las carnes en la carnicería, hasta la vestimenta de Sara, destacando las escenas de la protagonista apoyada en un cadáver de animal colgado en una cámara frigorífica o las escenas en las que sale desnuda con un bikini rosa. Así, se genera una vinculación mimética intencionada entre el insulto cerda y el color de piel y la ropa de Sara. Además, estas tonalidades que se asocian comúnmente con la inocencia y la vulnerabilidad hacen de contraste entre la fragilidad de la protagonista y la brutalidad del entorno que la rodea, tal como simboliza la carnicería en la que vemos a numerosos animales muertos y brutalizados. Pero a medida que avanza la trama, se introducen tonalidades de rosa

más intensas hasta que culminan en el rojo, simbolizando la transformación de Sara y la intensificación de la violencia de la película.

Dicha transformación está vehiculizada por la relación que establece con el asesino y los actos que comete –y los que no comete en el último momento–. Esta se inicia tras un evento de acoso particularmente violento y que supone un punto de inflexión en el que sus acosadoras la llaman de nuevo cerdita, imitan sus sonidos, casi la ahogan en una piscina mientras lo graban, y le roban su toalla y ropa, lo que la obliga a volver en bikini a su casa. Esta escena es paradigmática de la deshumanización que sufre y su posición de vulnerabilidad, pues prácticamente la ahogan simulando que es cazada con la red de limpieza de la piscina, y casi la asesinan, lo que refleja la violencia con la que se trata a los animales humanos y no humanos. Todo ello es presenciado por el hombre asesino, quien al ser también gordo y «enamorarse» de Sara, decide secuestrar y matar a sus acosadoras. Sara, al huir, descubre la furgoneta del hombre donde están las jóvenes ensangrentadas que piden ayuda, aunque se queda paralizada y no las socorre. Por un lado, tiene miedo –se orina encima–, por otro, siente rabia y puede ver la desaparición de sus acosadoras como un acto de justicia. En cualquier caso, su «acción» es una no-acción, su no hacer nada consciente el destino de las jóvenes, lo que le generará una gran culpa, aunque callará ante la policía en dos ocasiones. Además, el hombre le da una de las toallas para que se cubra el cuerpo, un acto de protección que Sara necesita y le lleva a interesarse afectivamente por el asesino, construyendo así una cartografía emocional y moral muy compleja. Este evento, en el que tiene que volver a su casa prácticamente desnuda, supone la primera transformación física de Sara, que se quema por el sol, iniciando el cambio de la tonalidad rosa porcina al rojo sangriento antes mencionado, además del sangrado de nariz que aparece y que se intenta limpiar.

Posteriormente, cuando sea interrogada por la policía y niegue saber algo sobre el asunto, le bajará la regla y teñirá sus pantalones de rojo, simbolizando el secreto sangriento que guarda, pero que, sin embargo, terminará saliendo a la luz. Finalmente, el predominio del rojo en la paleta visual de la película culmina cuando Sara va a un matadero abandonado donde dos de las tres chicas secuestradas siguen vivas y cautivas por el asesino. Se trata de unas escenas caóticas en las que predomina el rojo y el marrón, pues todos los personajes están sucios y ensangrentados. Es un momento decisivo para Sara, quien debe determinar si se une al asesino y termina el trabajo de matar a las jóvenes o si las salva. Sin embargo, la anterior tensión sexual consentida con el asesino ha cambiado tras el asesinato de sus padres, por lo que Sara finalmente se enfrenta al hombre, lo muerde en el cuello como un animal y le pega un tiro –aunque después se lamenta, lo que refleja la contradicción de sus emociones– y salva a las jóvenes. Las escenas finales la muestran corriendo por una carretera desolada, totalmente ensangrentada desde la boca con la que ha mordido hasta los pantalones, reflejando así todo un viaje emocional y, tal vez, simbolizando el abandono de su anterior identidad victimizada y animal, de cerda, para convertirse en un cuerpo que refleja tanto el sufrimiento como la resistencia.

## Discusión de los resultados

A partir de lo analizado se puede proponer tentativamente que se trata de una película de terror que renueva el género bajo la utilización del motivo gordofóbico y que, con ello, sin duda traza una buena topografía de los tópicos gordofóbicos, tal como hemos señalado: la conceptualización del cuerpo gordo como grotesco y animal, atendiendo a sus declinaciones de género y clase social, así como su posición en el entramado del deseo. Sin embargo, cuestionamos la mediatización del filme como referente antigordofóbico *per se* o una representación respetuosa con la diversidad corporal. Consideramos que, para ello, el despliegue de tópicos y estereotipos gordofóbicos sobre el que se construye la trama y vehiculizan la acción deben, en algún punto, desnaturalizarse o deconstruirse, ya que solo así se posibilitan vías de resistencia micropolítica e identificaciones liberadoras.

Así, la pregunta es si el personaje de Sara y su interpelación de [cerda] consigue resignificar o transfigurar el término. La consideración de lo «gordo» como una manifestación de lo animal no constituye, en sí mismo, un problema intrínseco desde una mirada antiespecista. Además, tal como ya se ha analizado en algunas novelas contemporáneas feministas que exploran la subjetividad femenina corporeizada, la visibilización y reivindicación del cuerpo grotesco en su faceta cotidiana puede contribuir «a repensar la experiencia corporal de las mujeres y dar cuenta de nuevas formas posibles de subjetividad social y relacionalidad» (Romero Polo 694), superando la tradición moderna patriarcal dualista. También se ha teorizado la naturaleza de la injuria y sus procesos de reapropiación, célebremente en el caso de Judith Butler con el término *queer*, quien sostiene que «el habla puede ser devuelta al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos» (35).

Estas estrategias –animalización, reivindicación de lo grotesco, reapropiación del insulto– están presentes en el activismo gordo: constanzx álvarez, en *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista y antiespecista*, encarna su subversión a través del alter ego que denomina «cerda punk» para abrazar su gordura, animalidad y exclusión social, y reterritorializar la boca de las gordas, sometida a un férreo control sobre lo que entra y sale, para convertirse en una boca irreverente que escupe al sistema gordoodiante, una «boca que hace estallar las costuras del silencio» (12). Igualmente, el corto documental *Aquaporko!* relata la experiencia de un grupo de natación sincronizada de mujeres gordas de Melbourne que se autodenominan cerdas acuáticas, habitan un espacio tan sensible como la piscina y una disciplina a la que se le atribuye elegancia y feminidad, lo que genera una ruptura *queer* con la estética y los actos estilizados propios de la disciplina feminizada. Lucrecia Masson en *Epistemología rumiante* también ofrece un marco conceptual que invita a repensar el cuerpo gordo como un cuerpo rumiante, que se expande y trasciende las limitaciones impuestas por las nociones tradicionales de lo humano, y cuyos tiempos y

gestos lentos implican una ruptura productiva con el orden capitalista. Por otro lado, en una investigación del 2022 con activistas gordas en la que se empleó la técnica de mapas corporales digitales para investigar sobre las autorrepresentaciones del cuerpo, uno de los grupos de participantes optó por representarse a sí mismas con rostros en forma de cerda (Castro Roldán 211). Esta elección, aunque dolorosa debido a la carga negativa asociada al insulto desde la infancia, también era un acto de emancipación frente a un sistema que las margina. Al abrazar su animalidad, estas mujeres no solo reivindican su identidad, sino que también se embarcan en un ejercicio performativo que desafía y redefine las nociones convencionales de lo que significa ser mujer o la feminización. Este proceso de autorrepresentación y reapropiación no solo permitió a las participantes confrontar y desmantelar las connotaciones peyorativas asociadas a su cuerpo, sino que también abrió un espacio para la exploración de nuevas formas de ser y estar en el mundo.

En todos estos ejemplos, la animalidad se convierte en un símbolo de resistencia y liberación, un medio para cuestionar las jerarquías de poder que han dictado las normas de belleza y aceptación en nuestra cultura. Así, el acto de reapropiarse del insulto y devenir cerdas voluntariamente es una declaración de autonomía y un llamado a la celebración de la diversidad corporal, desafiando las limitaciones impuestas por una sociedad que a menudo se aferra a ideales restrictivos y excluyentes. Es precisamente la agencia, la autonomía y el arrogarse el derecho a ser sujetos de su propia autoenunciación lo que posibilita hablar de resistencia. Además, esta animalidad no solo completa la reapropiación activista del ser cerda, sino que da valor al ser animal al no concebirlo como un término despectivo hacia los animales humanos.

En este sentido, nos preguntamos si podemos hablar de esta misma estrategia en *Cerdita*, teniendo en cuenta que, tal como hemos analizado, se trata de un personaje caracterizado por una reducción a lo puramente corporal en el que la composición de su deseo, habla y acción parece abortar la estrategia de repolitización. El personaje de Sara apenas tiene diálogo, por el contrario, escuchamos numerosos sonidos que se parecen a sonidos animales y cuando intenta hablar tartamudea, vacila y no consigue expresarse, sin duda, se trata de un recurso para animalizar a Sara como estrategia fílmica, pero no podemos ignorar el efecto simbólico que tiene negar el habla a las personas gordas en un filme que se etiqueta de antigordofóbico. Tal como apuntábamos antes, *La cerda punk* de álvarez implicaba una reterritorialización de la boca, esto es, la articulación de un discurso propio para un grupo silenciado.

El deseo de Sara se representa frustrado e imposibilitado, lo que tiene valor simbólico; además, la representación de su sexualidad es grotesca desde un lugar no politizado, al contrario, parece que se limita a reproducir los lugares comunes de la sexualidad gorda como fracasada, asquerosa, patológica o desviada, apoyándose también en subtextos de calado misógino. Así, no se cumplen las demandas del activismo gordo por una representación de la sexualidad gorda que aúne tanto la celebración de sus posibilidades como la denuncia de las violencias.

En cuanto a su pasividad, parece que sus acciones son más bien reacciones, tan solo contemplamos explosiones impulsivas, silencios impotentes, o actos fortuitos. Este –a medias– eterno del comportamiento de Sara no deja espacio para hablar de una verdadera agencia en su personaje. Su única acción, que cierra el filme, es la de matar al asesino –un hombre gordo también– para salvar a las personas que la han acosado toda su vida, que son delgadas. Este acto es un ejercicio narrativo que restaura la humanidad de Sara, con ello se busca neutralizar su monstruosidad momentáneamente para que el público espectador normativamente delgado pueda sentir empatía. Pero también se salva simbólicamente al sujeto legítimo, asegurando así la supervivencia psíquica del público normativo en el juego que establece la relación fílmica. Volvemos así a una clásica historia que simbólicamente reproduce el *statu quo*: el monstruo muere al final, es el asesino gordo quien es sacrificado, mientras que, a las jóvenes adolescentes, en su maldad banal por la presión de grupo, se les concede una nueva oportunidad.

Por tanto, si podemos empatizar con Sara es porque nunca deja de ser víctima –incluso en el último momento, antes de ser salvada, una de las jóvenes la vuelve a llamar cerdita– y porque se convierte en salvadora del sujeto legítimo delgado, a pesar de su violencia, desvelando así que ella no es un monstruo –una tensión presente en todo el filme, a través de sus reacciones explosivas por el trauma, pero también con insinuaciones sobre sus instintos asesinos por su práctica habitual de caza–. Con este final, consideramos, se cortocircuita una reapropiación de la animalidad y la monstruosidad que podría haber sido productiva, optando por un discurso más moderado sobre la humanidad, la empatía y la bondad. La espectadora trastabilla entre sangre, pis, gruñidos, llantos, silencios e imposibilidades sexoafectivas que componen una gordura asquerosa, sin agencia, sin habla y fruto de una alimentación descontrolada, una colección de tópicos gordofóbicos que en ningún momento llegan a desnaturalizarse y deconstruirse, sino que se ponen al servicio del género de terror para después solo ofrecernos un tímido discurso sobre la empatía.

Por último, las personas gordas como grupo subalternizado contemporáneo somos víctimas de lo que Miranda Fricker denominó violencia epistémica, ya que se ha dificultado la creación y transmisión de nuestros propios conocimientos encarnados y de nuestras propias autoenunciaciones, se han silenciado y distorsionado nuestras experiencias en primera persona; en resumen, se nos ha marginado en la «economía de la credibilidad» (63) con base en prejuicios y procesos de enorme calado que exceden este artículo. Por ello, la producción de narrativas sobre nuestros cuerpos desde posiciones exteriores o no encuerpadas ha de ser profundamente cuidadosa y prudente para no reproducir la lógica del silenciamiento, la distorsión o la mera reproducción de los prejuicios.

Dirigir una película, hacer una investigación o escribir un libro sobre las vulnerabilidades del otro, pero sin el otro, es una práctica que reproduce la injusticia epistémica. En una entrevista realizada para el informe ODA del 2023, la directora de *Cerdita* cuenta el proceso de elección de tema. Sin hablar de gordofobia o gordoodio, relata cómo vio

a una adolescente gorda en la misma piscina pública en las horas más calurosas, de lo que infirió que no quería ser vista, ya que era la hora con menor afluencia. Así, afirma: «Escribí el cortometraje tras ver a una adolescente en la piscina en donde después rodé. A la hora de más calor. ¿Quién se aventuraba a salir a esas horas en Extremadura? ¿Por qué? Siempre había querido hablar del *bullying* y pensaba hacerlo desde la homofobia, pero esa chica me hizo ver que ella no se podía ocultar» (ODA 3). A pesar de que su idea inicial era tratar la homofobia –por la que ella misma está atravesada–,[6] el factor visual de la gordura, que no se puede ocultar, conseguía vehiculizar de forma más eficiente un interés general por retratar el acoso fílmicamente. De esta cita se puede inferir que el centro no es la problematización de la gordofobia como sistema de opresión, sino poner en circulación la gordura que, en tanto que hipervisible, tiene un efecto cinematográficamente rentable. Se puede sospechar así de una estrategia inconsciente de capitalización del sufrimiento de un colectivo vulnerable y cabe preguntarse por la adolescente real que la cineasta vio y con la que nunca habló: ¿se sentirá interpelada por el retrato sostenido en silencios que Pereda le dedica?

Con todo lo expuesto, concluimos que se trata de un producto cultural que tiene aciertos y errores en cuanto a representación gorda. Aunque el filme consigue reflejar la realidad de la violencia por el peso y la condena, también naturaliza los propios prejuicios que él mismo utiliza y, por tanto, paradójicamente, los refuerza incluso cuando cuestiona la violencia que conllevan.[7] Además, en último término, coopta la experiencia de las personas gordas, cortocircuita las posibilidades de autoenunciación y no ejercita verdaderamente al público espectador normativo en otro modo de mirar.

## Conclusiones. Entre gruñidos y silencios

A lo largo de la investigación hemos situado a *Cerdita* en nuestro contexto social gordoodiante, siguiendo la literatura del campo de los estudios gordos y del activismo antigordofóbico. Asimismo, hemos perfilado la recepción del filme como producto cultural que hipotéticamente respeta la diversidad corporal según el paratexto mediático, argumento que hemos problematizado y tensionado a partir de nuestro análisis. Hemos dado cuenta de la efectiva representación de la gordura tal como se (re)produce dentro del discurso gordofóbico a través de los cuatro ejes de análisis propuestos: en primer lugar, la construcción del cuerpo de Sara –pero también de su familia y el asesino– como un cuerpo grotesco y reducido a su mera condición animal a la luz del sistema especista, la representación del contexto intrafamiliar y social atravesados por

6 Tal como cuenta en el capítulo 25 de la novena temporada del podcast «Carne Cruda».

7 Algo similar ha ocurrido con la obra teatral y su adaptación cinematográfica de *The Whale*, escrita y dirigida por hombres delgados, que narra los últimos días de un hombre gordo y que también se basa en una estructura de animalización grotesca y posterior humanización. Del mismo modo que *Cerdita*, ha sido simultáneamente alabada como discurso en contra de la violencia hacia las personas gordas y criticada por su gordofobia (Syed).

el género y la clase social, el desarrollo del deseo gordo y monstruoso por parte de los dos personajes principales y, por último, la transformación emocional de Sara.

A partir de esta topografía de la construcción estético-narrativa de la gordura, en el apartado de discusión hemos friccionado las lecturas del filme como un discurso antigordofóbico, proponiendo tentativamente que dicha afirmación es excesiva para unos gestos más bien tímidos o insuficientes si buscamos personajes gordos cuya agencia posibilite una repolitización de su corporalidad y ejercite al público en otros modos de mirar. Por consiguiente, *Cerdita* puede implicar una mayor representación y presencia en el medio visual del que somos excluidas –lo que, sin duda, puede ser positivo–; sin embargo, dicha representación es parcial e insuficiente debido a que se basa sobre los mismos tópicos que tenemos en nuestro imaginario social, sin llegar a desnaturalizarlos.

Además, el griterío incesante y violento de las y los personajes secundarios de *Cerdita* y la mediatización de su cineasta contrasta con el absoluto silencio del hombre gordo y los gruñidos de Sara, así como el de la adolescente real que inspiró a Pereda. Tal vez haya que analizar colectivamente cómo ciertos regímenes de visibilización no implican necesariamente una verdadera redistribución de la palabra, sino al contrario, nos fuerzan a celebrar y resignarnos con las coordenadas de un discurso que no es el nuestro. Por eso, tal vez haya que preguntarse no solo si nos ven, sino quién habla y cuál es el campo de disputa por la palabra. Nosotras, como espectadoras gordas atravesadas por el mismo insulto, oscilamos entre un silencio reflexivo y un gruñido insatisfecho.

## Financiamiento

Proyecto de investigación «Cartografías, itinerarios y mecanismos de expulsión/exclusión en el sistema sanitario», n° PID2022-138513OB-I00. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, España.

## Referencias

álvarez, constanzx. *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista y antiespecista*. Trío Editorial, 2014.

Angel, Katherine. *El buen sexo mañana. Mujer y deseo en la era del consentimiento*. Alpha Decay, 2022.

*Aquaporko!* Dirigida por Kelli Jean Drinkwater y Anna Helem. 2013.

Bajtín, Mijaíl. «La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus formas». *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 1994.

Belinchón, Gregorio. «*Cerdita*, una película sobre el acoso a las adolescentes obesas y una oda a la diferencia». *El País*, 25 ene. 2022.

Boero, Natalie. «Fat Kids, Working Moms, and the "Epidemic of Obesity". Race, Class, and Mother Blame». *The Fat Studies Reader*, eds. Rothblum y Solovay. NYU Press, 2009.

——. *Killer Fat: Media, Medicine, and Morals in the American «Obesity Epidemic»*. Rutgers University Press, 2013.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 2003.

Bourdieu, Pierre. *La distinción del gusto. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus 1998.

Brodersen, Diego. «*Cerdita*, terror español en su esplendor». *Página|12*, 23 oct. 2022. https://www.pagina12.com.ar/491343-cerdita-terror-espanol-en-su-esplendor

Butler, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis, 2004.

Castelló, Enric. *Identidades mediáticas: Introducción a las teorías, métodos y casos*. Editorial UOC, 1991.

Castro Roldán, Laura. «Los mapas corporales como técnica de investigación social digital». *Teknokultura: Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, vol. 20, n° 2, 2023, pp. 1-19. https://doi.org/10.5209/tekn.84025.

*Cerdita*. Dirigida por Carlota Pereda. Morena Films. 2022.

Contrera, Laura. «Does that Mean my Body Must Always Be a Source of Pain? Sexual Violence, Trauma and Agency in Argentinian Fat Activist Spaces». *The Routledge International Handbook of Fat Studies*, eds. C. Pause y S. Taylor. Taylor & Francis, 2021, pp. 63-67.

Contrera, Laura y Nicolás Cuello. *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Madreselva, 2016.

Damián, León A. *Tecnologías de Eros. Contribución para una teoría micropolítica del placer*. Editorial Egales Barcelona, 2023.

*Delicatessen*. Dirigida por Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, producida por Victoires Productions, UGC, Hachette Première, Miramax. 1991.

Esteban, Mari Luz. «Antropología encarnada. Antropología desde una misma». *Papeles del CEIC*, n° 12, 2014.

Farrell, Amy Erdman. «Connecting Gender and Fat: Feminism, Intersectionality, and Stigma». *The Contemporary Reader of Gender and Fat Studies*, ed. Amy Erdman Farrell. Routledge, 2023, pp. 3-16.

*Fat Underground*. Dirigida por Marge Dean, The Fat Underground, Louis B. Mayer Foundation. 1979.

Fedele, Maddalena y Maria-Jose Masanet. «The "Troubled Rebel Girl" and the "Boy-Next-Door": The Apparent Inversion of Gender and Love Archetypes in *13 Reasons Why*, *Élite* and *Sex Education*». *Journal of Popular Television*, vol. 9, n° 3, 2021, pp. 335-353.

Fernández, Laura. *Hacia mundos más animales. Una crítica al binarismo ontológico desde los cuerpos no humanos*. Madreselva, 2019.

Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder Editorial, 2017.

Gómez Ruiz, Miguel Ángel y Elizabeth Carrillo Ortiz. «Reflexiones socioeducativas desde el cine de terror actual». *Hachetetepé. Revista Científica de Educación y Comunicación*, n° 27, 2023, pp. 1-16.

Gray, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. NYU Press, 2010.

Grosz, Elisabeth: *Volatile Bodies.Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1995.

Harjunen, Hannele: *Neoliberal Bodies and the Gendered Fat Body*. Routledge, 2018.

Herndon, A. M.: «Collateral Damage from Friendly Fire? Race, Nation, Class and the "War against Obesity"». *Social Semiotics*, vol. 15, n° 2, 2005, pp. 127-141.

Harrison, Da'Shaun: *Belly of the Beast: The Politics of Anti-Fatness as Anti-Blackness*. North Atlantic Books, 2021.

LeBesco, Kathleen: *Revolting Bodies? The Struggle to Redefine Fat Identity*. University of Massachusetts Press, 2003.

Lewin, Gabriel. «Devenir cadáver o la normalización de los cuerpos monstruosos». Seminario de posgrado: Atravesamientos históricos y socio-culturales del sujeto y de la noción de subjetividad. MEMO, 2010.

Masanet, Maria-Jose, Rafael Ventura y Eduard Ballesté. «Beyond the "Trans Fact"? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort. *Social Inclusion*, vol. 10, n° 2, 2022, pp. 143.155. https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4926.

Maseda García, Rebeca. «Raging Piggy: Fatphobia and Anger in *Cerdita* (Carlota Pereda, 2022)». *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, vol. 21, n° 1, 2023, pp. 29-37. https://doi.org/10.5209/tekn.88989

Masson, Lucrecia. *Epistemología rumiante*. Fea, 2017.

Miranda, Luis. «La Universidad de Córdoba sugiere que niños con sobrepeso que sufren acoso escolar hagan ejercicio». *ABC*, 2021 Consultado en: https://www.abc.es/espana/andalucia/cordoba/sevi-acoso-escolar-ninos-sobrepeso-solucion-universidad-cordoba-estar-forma-para-evitarlo-202111051204_noticia.html

ODA. *Informe Gordofobia 2023. Análisis sobre la representación de la diversidad corporal en la ficción española del 2022 en cine y televisión*. ODA, Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales, 2023.

Pausé, Cat y Sonya Renee Taylor, eds. F*attening Up Scholarship. The Routledge International Handbook of Fat Studies*. Taylor & Francis, 2021, pp. 1-18.

Piñeyro, Magdalena. *Stop gordofobia y las panzas subversiva*s. Zambra-Baladre, 2016.

Robinson, Beatrice Bean E., Lane C. Bacon y Julia O'Reilly. «Fat Phobia: Measuring, Understanding and Changing Anti-Fat Attitudes». *International Journal of Eating Disorders*, vol. 14, n° 4, 1993, pp. 467-480.

Romero Polo, Paula. «Cuerpos femeninos e identidades disidentes en la narrativa española actual lo grotesco cotidiano en *Vozdevieja*, *Panza de burro* y *Leña menuda*». Bulletin of Hispanic studies, vol. 100, n° 7, 2023, pp. 691-708.

Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity*. Routledge, 1994.

Simic, Zora. «Fat as a Feminist Issue: A History». *Fat Sex: New Directions in Theory and Activism*, eds. H. Hester y C. Walters. Routledge, 2016 pp. 31-52.

Strings, Sabrina. *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York University, 2019.

Syed, Armani. «What to Know About the Controversy Surrounding *The Whale*». *Time*, 9 dic. 2022. https://time.com/6240001/the-whale-fatsuit-controversy/

Vezzetti, Hugo. «Cristianización de la carne y sexualidad moderna». *Trama y fondo*, n° 28, 2010, pp. 19-36. Universidad de Buenos Aires.

Wann, Marilyn. «Fat Studies: An Invitation to a Revolution» *The Fat Studies Reader*, eds. Rothblum y Solovay. NYU Press, 2009.

White, Francis Ray. «Fucking Failures: The Future of Fat Sex». *Sexualities*, n° 19, 2016, pp. 962-979.