

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts de San Carles  
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

LA AUTOFICCIÓN COMO CONSTRUCCIÓN DE  
MUNDOS POSIBLES EN LAS ARTES VISUALES  
DEL S. XXI

Tesis doctoral presentada por  
Johanna Moreno Caplliure

Dirigida por  
Dra. Dña. Carmen Navarrete

València, octubre de 2021



A nuestras ancestrales, a las que pasaron y a las que vendrán.

## Agradecimientos

A mi directora, la Dra. Carmen Navarrete. Su lectura precisa y atenta, sus reflexiones y su *savoir-faire* me han conducido y alentado en este viaje cuyo destino arriba con el fin de esta tesis.

Gracias al programa de Doctorado Arte: producción e Investigación de la Facultad de Bellas Artes que me ha permitido poder desarrollar esta arriesgada investigación y que en otros entornos científicos no hubiese tenido cabida. Pero, también, al programa de Doctorado Pensamiento filosófico contemporáneo de la Universitat de València (UVEG) donde comencé mis investigaciones.

Mi agradecimiento a las universidades extranjeras, l'Université du Québec à Montréal (UQAM) de Montreal, l'École de Recherche Graphique (ERG) en Bruselas, l'Université de Picardie - Jules Verne (UPJV) en Amiens y l'Université Toulouse - Jean Jaurès (UT2J) que me acogieron en este periodo fecundo para mi investigación posibilitando mi acercamiento y encuentro con una serie de investigadores y expertos (entre ellos he podido conocer a parte de los miembros del GECO- Groupe d'études constructivistes de l'Université Libre de Bruxelles) de crucial importancia para el desarrollo, recolección de materiales y metodologías que son parte de la construcción de esta tesis. Estos intercambios nutrieron la investigación sobre la autoficción, además de abrirme, de primera mano, el camino hacia los estudios sobre las narraciones especulativas y la idea de *fictocriticism*.

También me gustaría dar mis agradecimientos al Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de Altea, con su director el Catedrático D. Daniel Tejero a la cabeza, y a mis colegas del grupo de investigación FIDEX.

A mi familia intelectual cuyos trabajos, apoyo y contribuciones siempre han sido inspiradoras para mí. Gracias a Amanda Moreno, Tatiana Sentamans, Carmen Muriana y Beatriz Higón, Érik Bordeleau, Rémy Rouillard, al Catedrático D. Joan Baptista Llinares, Fabrizio Terranova, Lorena Amorós, Álvaro de los Ángeles, Santiago López Petit, Pilar Pedraza y a aquellas personas y profesionales que han confiado en mi trabajo y aportaciones en estos últimos años.

A la constelación de autoras, pensadoras y artistas que han alimentado estas páginas y a otras muchas que, aunque no aparezcan, han sido fundamentales para mi formación. Sus aportaciones, creaciones, el trabajo en común en exposiciones, libros, artículos han contribuido al desarrollo de lo que aquí hoy día se plantea.

A las evaluadoras, la Dra. Abigail Lazcoz, la Dra. Riánsares Lozano y la Catedrática Emmanuelle Garnier por su riguroso, meditado y afectivo *feedback* sobre esta investigación.

Mi inmensa gratitud a mi familia y amistades.





## **Resúmenes**

## **La autoficción como construcción de mundos posibles en las artes visuales del s.XXI**

### ***Resumen***

La autoficción encuentra su origen en las prácticas de aquellos que no pueden escribir su autobiografía, como así explicase Serge Doubrovsky quien acuñó el término en 1977 en su obra *Fils*. Entonces, podríamos decir que se alzaría como el acicate perfecto para las minorías revolucionarias. Su potencial reside en cómo en ella conviven estratégicamente realidad y ficción, teoría y experiencia, yo y nosotros bajo un profundo carácter resbaladizo. Marcada por un cierto interés en lo híbrido, en la dificultad terminológica y la construcción oximorónica generaría un nuevo campo de conocimiento. Pero, como profundizaremos en esta tesis, más allá de una experiencia en apariencia solipsista es capaz de devenir una realidad compartida y, así, construir lo que denominaremos mundos posibles. A través de la tradición del pensamiento especulativo fecundo en las narraciones especulativas y la filosofía constructivista nos aproximaremos a la teoría ficción como una metodología política en la que fundamentar transformaciones en el ámbito de lo social.

El pensamiento explora más allá de sus ideas sobre el mundo construyendo sus lindes, dibujando su orografía y perfilando sus criaturas. Pero todas ellas rebasan la imaginación para alimentar nuestra existencia mundana. De hecho, lo que pareciera una experiencia exclusivamente íntima del yo, una ensoñación de un sujeto solitario, deviene mundo y con él las estructuras de vida con las que habitar nuestra existencia. Y, sin embargo, la imaginación nace de la fecunda especulación del pensamiento de uno mismo. Entonces nos preguntaríamos si acaso podemos compartir con los otros un mundo que se origina en el pensamiento de un sujeto cuando, además, este se pone en riesgo según su transformación. Esta paradoja de corte escéptica nos sitúa en el tema de la investigación de esta tesis. Es decir, en cómo la autoficción se convertiría en una herramienta más allá de la construcción del yo, a través de la ficcionalización de este, para devenir una teoría aplicada a la construcción de mundos posibles. Entonces, la importancia de este estudio residiría en poner sobre la mesa la estrecha relación de la ficción del mundo y la ficción del yo. Por un lado, nos dirigiremos a trazar la ficción del mundo desde la problemática que plantea la teoría de los mundos posibles. Por otro, avanzaríamos desde un conocimiento situado y una epistemología radical hacia el fenómeno de la autoficción como lugar de proyección de los mundos posibles. De este modo, entrecruzaremos la narración del mundo

desde sus orígenes como mito a su fundamento como historia y su construcción especulativa como *worlding* o cosmopolítica en las postrimerías del siglo XX y nacimiento del siglo XXI, y las escrituras del yo, atravesando la autobiografía o los relatos autorreflexivos hasta arribar a la autoficción. Para fundamentar nuestra tesis aplicaremos la teoría ficción política, o la ficción como teoría y praxis política, como argamasa que aúna ambas ficciones: mundo y yo. Así, plantearemos una teoría ficción política que desnuda los constructos enunciativos, institucionales, sociales y políticos en los que se construye el mundo, así como sus consecuencias. Pero, también, cómo la autoproducción del yo en la autoficción avistaría nuevos horizontes en los mundos por venir. Por último, para justificar nuestra propuesta tomaremos una serie de casos de las artes visuales, sitios en la última década, en los que nos emplearemos a fondo por demostrar cómo la autoficción construye mundos posibles basados en las narraciones especulativas y la reparación del pasado.

Palabras clave: autoficción, mundos posibles, narraciones especulativas, artes visuales, gender studies.

## Resum

### *L'autoficció com a construcció de mons possibles en les arts visuals del s.XXI*

L'autoficció troba el seu origen en les pràctiques d'aquells que no poden escriure la seua autobiografia, com així explicara Serge Doubrovsky qui va encunyar el terme en 1977 en la seua obra *Fils*. Aleshores, podríem dir que s'alçaria com l'esperó perfecte per a les minories revolucionàries. El seu potencial resideix en còm en ella conviuen estratègicament realitat i ficció, teoria i experiència, jo i nosaltres sota un profund caràcter esvarós. Marcada per un cert interès en l'híbrid, en la dificultat terminològica i la construcció oximorònic generaria un nou camp de coneixement. Però, com aprofundirem en aquesta tesi, més enllà d'una experiència en aparença solipsista és capaç d'esdevenir una realitat compartida i, així, construir el que denominarem mons possibles. A través de la tradició del pensament especulatiu fecund en les narracions especulatives i la filosofia constructivista ens aproximarem a la teoria ficció com una metodologia política en la qual fonamentar transformacions en l'àmbit social.

El pensament explora més enllà de les idees sobre el món construint les seues bogues, dibuixant la seua orografia i perfilant les seues criatures. Però totes elles depassen la imaginació per a alimentar la nostra existència mundana. De fet, el que semblara una experiència exclusivament íntima del jo, un ensomni d'un subjecte solitari, esdevé món i amb ell les estructures de vida amb les quals habitar la nostra existència. I, no obstant això, la imaginació naix de la fecunda especulació del pensament d'un mateix. Llavors ens preguntariem si potser podem compartir amb els altres un món que s'origina en el pensament d'un subjecte quan, a més, aquest es posa en risc segons la seua transformació. Aquesta paradoxa de cort escèptica ens situa en el tema de la investigació d'aquesta tesi. És a dir, en com l'autoficció es convertiria en una eina més enllà de la construcció del jo, a través de la ficcionalització d'aquest, per a esdevenir una teoria aplicada a la construcció de mons possibles. Llavors, la importància d'aquest estudi residiria a posar sobre la taula l'estreta relació de la ficció del món i la ficció del jo. D'una banda, ens dirigirem a traçar la ficció del món des de la problemàtica que planteja la teoria dels mons possibles. D'altra, ens dirigirem a traçar la ficció del món des de la problemàtica que planteja la teoria dels mons possibles. Avançariem des d'un coneixement situat i una epistemologia radical cap al fenomen de l'autoficció com a lloc de projecció dels mons possibles. D'aquesta manera, entrecreuarem la narració del món des dels seus orígens com a mite al seu fonament com a

història i la seua construcció especulativa com *worlding* o *cosmopolítica* en les acaballes del segle XX i naixement del segle XXI, i les escriptures del jo, travessant l'autobiografia o els relats autorreflexius fins a arribar a l'autoficció. Per a fonamentar la nostra tesi aplicarem la teoria ficció política, o la ficció com a teoria i praxi política, com a argamassa que conjumina totes dues ficcions: món i jo. Així, plantejarem una teoria ficció política que despulla els constructes enunciatius, institucionals, socials i polítics en els quals es construeix el món, així com les seues conseqüències. Però, també, com l'autoproducció del jo en l'autoficció albiraria nous horitzons en els mons per vindre. Finalment, per a justificar la nostra proposta prendrem una sèrie de casos de les arts visuals, situats en l'última dècada, en els quals ens ocuparem a fons per demostrar com l'autoficció construeix mons possibles basats en les narracions especulatives i la reparació del passat.

Paraules clau: autoficció, mons possibles, narracions especulatives, arts visuals, ficció, minoríes, feminisme, estudis *queer*.

## **Abstract**

### ***Autofiction as the construction of possible worlds in 21st century visual arts***

The origins of autofiction can be traced back to the practices of writers unable to write their autobiography, as explained by Serge Doubrovsky who coined the term in 1977 in his book *Fils*. As such, it could be advocated as the perfect lever for revolutionary minorities. Its potential lies in how it strategically opens room for the coexistence of reality and fiction, theory and experience, I and we, with a profoundly slippery quality. Coloured to some extent by its hybridity, terminological undecidedness and oxymoronic construction, autofiction would give rise to a new field of learning. But, as we shall see in this thesis, more than an apparently solipsistic experience, it can become a shared reality and, in consequence, used to build what we could call possible worlds. Through the tradition of fertile thinking in speculative narrative and constructivist philosophy, we shall approach fiction theory as a political methodology to predicate transformations in the social sphere.

The mind explores beyond its ideas on the world, and in fact constructs its boundaries, draws its orography and outlines its creatures. But all of them escape the confines of the imagination and sustain our worldly existence. Indeed, what might seem like an exclusively intimate experience of the self, the fantasy of a solitary subject, becomes a world and, with it, the existential structures within which our lives are played out. And, nevertheless, the imagination is born from the fertile speculation of thinking oneself. Then, one wonders whether we could share with others a world that is born in the mind of a subject when, in addition, it puts itself at risk contingent upon its transformation. This sceptical paradox situates us in this thesis's focus of research. In other words, in how autofiction becomes a tool beyond the construction of the self, through its fictionalization, to become a theory applied to the construction of possible worlds. Accordingly, the importance of this study lies in how it lays bare the intricate relationship between fiction of the world and fiction of the self. On one hand, we aim to describe the fiction of the world from the problem posed by the theory of possible worlds. On the other, we will advance from situated knowledge and radical epistemology towards the phenomenon of autofiction as a place from which to project possible worlds. In this way, we will look at the narration of the world from its origins as myth to its foundations as history and its speculative construction as worlding or global politics in the late-twentieth and early-twenty first century,

and intertwine it with writings of the self, cutting across autobiography or autoreflexive stories until arriving at autofiction. In arguing our thesis, we shall apply political fiction theory, or fiction as theory and political praxis, as the glue that binds both fictions: world and self. In consequence, we shall present a political fiction theory that lays bare the expository, institutional, social and political constructs on which the world is built, as well as their consequences. Likewise, we shall also evince how the autoproduction of the self in autofiction can afford glimpses of new horizons in future worlds. Finally, to substantiate our premise, we shall look at a number of cases in the visual arts over the last ten years of so in which we will strive to demonstrate how autofiction builds possible worlds based on speculative narratives and a reparation of the past.

Keys words: autofiction, possible worlds, speculative fabulations, visual arts, gender studies.



## **Resumée**

### **L'autoficcion comme construction de mondes possibles dans les arts visuels du XXI<sup>e</sup> siècle**

L'autoficcion trouve son origine dans les pratiques de ceux qui ne peuvent pas écrire leur autobiographie, comme l'explique Serge Doubrovsky qui a inventé le terme en 1977 dans son ouvrage *Fils*. Alors, nous pourrions dire qu'elle serait une incitation parfaite pour les minorités révolutionnaires. Son potentiel réside dans la façon dont la réalité et la fiction, la théorie et l'expérience, un moi et un nous, y coexistent stratégiquement, profondément insaisissable. Marquée par un certain intérêt pour l'hybride, dans la difficulté terminologique et la construction oxymoronique elle générerait un nouveau champ de connaissance. Mais, comme nous allons l'approfondir tout au long de cette thèse, au-delà d'être une expérience en apparence solipsiste, elle est capable de devenir une réalité partagée et, ainsi, construire ce que nous appellerons des mondes possibles. A travers la tradition de la pensée spéculative féconde dans les récits spéculatifs et la philosophie constructiviste, nous nous rapprocherons de la théorie fiction comme une méthodologie politique sur laquelle fonder des transformations dans le domaine du social.

La pensée explore au-delà de ses idées sur le monde en construisant ses limites, en dessinant son orographie et en profilant ses créatures. Mais elles dépassent toutes l'imagination pour nourrir notre existence mondaine. En effet, ce qui paraissait une expérience exclusivement intime du moi, une rêverie d'un sujet solitaire, devient monde et avec lui les structures de vie avec lesquelles habiter notre existence. Et pourtant, l'imagination naît de la féconde spéculation de la pensée de soi. Nous nous demanderons alors si nous pouvons partager avec les autres un monde qui trouve son origine dans la pensée d'un sujet quand, en plus, celui-ci est mis en danger par sa transformation. Ce paradoxe sceptique nous positionne au coeur de la recherche de cette thèse. C'est-à-dire comment l'autoficcion deviendrait un outil au-delà de la construction du moi, à travers la fictionnalisation de celui-ci, pour devenir une théorie appliquée à la construction de mondes possibles. L'importance de cette étude serait alors de mettre au centre du débat la relation étroite de la fiction du monde et de la fiction du moi. D'une part, nous allons tracer la fiction du monde à partir de la problématique que pose la théorie des mondes possibles. D'autre part, nous passerons d'une connaissance située et d'une épistémologie radicale au phénomène de l'autoficcion comme lieu de projection des mondes possibles. Ainsi, nous croiserons le récit

du monde de ses origines en tant que mythe à son fondement en tant qu'histoire et sa construction spéculative en tant que *worlding* ou cosmopolitique à la fin du XXe siècle et à la naissance du XXIe siècle. De même avec les écritures de soi, grâce à l'autobiographie ou aux récits auto-réflexifs jusqu'à l'autofiction. Pour fonder notre thèse, nous appliquerons la théorie fiction politique, ou la fiction comme théorie et pratique politique, comme amalgame qui unit les deux fictions: monde et moi. Ainsi, nous poserons une théorie fiction politique qui dévoile les constructions énonciatives, institutionnelles, sociales et politiques dans lesquelles se construit le monde, ainsi que leurs conséquences. Mais aussi, comment l'autoproduction du moi dans l'autofiction verrait de nouveaux horizons dans les mondes à venir. Enfin, pour justifier notre proposition, nous choisirons une série d'exemples dans le domaine des arts visuels de ces dix dernières années dans lesquels nous nous efforcerons de montrer comment l'autofiction construit des mondes possibles basés sur les récits spéculatifs et la réparation du passé.

Mots-clés : autofiction, mondes possibles, récits spéculatifs, arts visuels, études de genre.



LA AUTOFICCIÓN COMO CONSTRUCCIÓN  
DE MUNDOS POSIBLES EN LAS ARTES  
VISUALES DEL S. XXI

JOHANNA CAPLLIURE

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>Introducción y aspectos metodológicos</b>	
1.1	La investigación y su justificación	p. 7
1.2	Hacia el camino de una hipótesis	p. 8
1.3	Fenomenología de la cuestión	p. 10
1.4	Objetivos del estudio	p. 17
1.5	Metodologías arriesgadas. Por una episteme tentacular y una mirada de raicillas	p. 20
<b>2.</b>	<b>Antecedentes</b>	
2.1	Conceptos preliminares: ficción, <i>mímêsis</i> , narración especulativa	
2.1.1	La ficción. Estrategias para la construcción del discurso	p. 24
2.1.2	De la <i>mímêsis</i> como <i>mise en intrigue</i>	p. 34
2.1.3	Las narraciones especulativas	p. 54
2.2	Mundos posibles	p. 74
2.3	Ficcionalizar la teoría	p. 98
2.4	Delimitaciones del estudio	p. 114
<b>3.</b>	<b>La autoficción y las narraciones del yo</b>	
3.1	Origen del término, definiciones y críticos de la autoficción	p. 120
3.2	Puntos de encuentro y desencuentro con la autobiografía	p. 149
3.2.1	La autobiografía, el pacto autobiográfico y el pacto ambiguo	p. 151
3.3	Narraciones del yo	p. 163

3.3.1	Memorias, diarios y relaciones epistolares	p. 163
3.3.2	Las relaciones con las escrituras autorreflexivas: autorreflexión y ensayo	p. 165
3.4	¿Un nuevo género en el interior de las escrituras del yo?	p. 170
3.4.1	La autoficción que nos importa	p. 170
3.4.2	La autoficción en las artes visuales	p. 178
3.4.3	Un ejercicio de ficción crítica ( <i>fictocriticism</i> ). Henrik Olesen y la autoproducción	p. 185
<b>4.</b>	<b>La autoficción en las narraciones de mundos posibles. Casos de estudio</b>	
4.1	La máscara como primer yo. Gillian Wearing	p. 196
4.2	Simon Fujiwara o cómo reescribir la Historia a través de la autoficción	p. 222
4.3	La ficción como opacidad. Wu Tsang y la lucha por la comunidad	p. 245
<b>5.</b>	<b>Conclusión. La autoficción como ficción reparadora</b>	p. 270
<b>6.</b>	<b>Conclusion. L'autofiction comme fiction réparatrice</b>	p. 295
	<b>Bibliografía</b>	p. 281

\*Las traducciones de las citas o extractos en el idioma original,  
inglés o francés, han sido traducidas por la doctoranda

# **1. Introducción y aspectos metodológicos**



## 1.1 La investigación y su justificación

Imaginaire:

Penser la pensée revient le plus souvent à se retirer dans un lieu sans dimension où l'idée seule de la pensée s'obstine. Mais la pensée s'espace réellement au monde. Elle informe l'imaginaire des peuples, leurs poétiques diversifiées, qu'à son tour elle transforme, c'est-à-dire, dans lesquels se réalise son risque.

La pensée dessine l'imaginaire du passé: un savoir en devenir<sup>1</sup>. (Glissant, 1990, p.15)

El pensamiento dibuja las formas en las que se compone el mundo en la imaginación rebasando sus lindes y trascendiendo al espacio físico. Y, sin embargo, esta acción que imagina el mundo y organiza la vida sobre este, así como sus transformaciones, pareciera una experiencia exclusivamente íntima del yo. Puesto que la imaginación nace de la fecunda especulación del pensamiento de uno mismo. Entonces nos preguntaríamos si acaso podemos compartir con los otros un mundo que se origina en el pensamiento de un sujeto cuando, además, este se pone en riesgo según su transformación. Esta paradoja de corte escéptica nos sitúa en el tema de la investigación de esta tesis. Es decir, en cómo la autoficción se convertiría en una herramienta más allá de la construcción del yo, a través de la ficcionalización de este, para devenir una teoría aplicada a la construcción de mundos posibles. Entonces, la importancia de este estudio residiría en poner sobre la mesa la estrecha relación de la ficción del mundo y la ficción del yo. Por un lado, nos dirigiremos a trazar la ficción del mundo desde la problemática que plantea la teoría de los mundos posibles. Por otro lado, avanzaríamos desde un conocimiento situado y una epistemología radical hacia el fenómeno de la autoficción como lugar de proyección de los mundos posibles. De este modo, entrecruzaremos la narración del mundo desde sus orígenes como mito a su fundamento como historia y su construcción especulativa como *worlding* o cosmopolítica en las postrimerías del siglo XX y nacimiento del siglo XXI, y las escrituras del yo, atravesando la autobiografía o los relatos autorreflexivos hasta arribar a la autoficción. Para fundamentar nuestra tesis aplicaremos la teoría ficción política, o la ficción como teoría y praxis política, como argamasa que aúna ambas ficciones: mundo y yo. Así, plantearemos una teoría ficción política que desnuda los constructos enunciativos,

---

<sup>1</sup> "Imaginario: Pensar el pensamiento casi siempre equivale a retirarse a un lugar sin dimensión donde persiste la mera idea del pensamiento. Pero el pensamiento es realmente espacio en el mundo. Informa al imaginario de los pueblos, sus diversas poéticas, que a su vez transforma, es decir, en las que se materializa su riesgo. El pensamiento dibujo el imaginario del pasado: un saber en devenir".

institucionales, sociales y políticos en los que se construye el mundo, así como sus consecuencias. Pero, también, cómo la autoproducción del yo en la autoficción avistaría nuevos horizontes en los mundos por venir. Por último, para justificar nuestra propuesta tomaremos una serie de casos de las artes visuales, sitos en la última década, en los que nos emplearemos a fondo por demostrar cómo la autoficción construye mundos posibles basados en las narraciones especulativas y la reparación del pasado.

## **1.2 Hacia el camino de una hipótesis**

En el camino de esta investigación nos hemos topado en diferentes momentos con ciertas cuestiones que nos hicieron zozobrar temporalmente obligándonos a volver sobre nuestros pasos, a perdernos por senderos tortuosos para caer en aquella “ciénaga definitiva” de Giorgio Manganelli donde es difícil entrar e imposible salir y del que, en un abisal encuentro, recorriendo el humus de Haraway: una tierra caliente y húmeda, nos devolvía a la primera cuestión del proceso de esta tesis. ¿Cómo podríamos afirmar la existencia de un yo revolucionario, capaz de transformar la realidad, desde el terreno de la ficción? En este sentido, el supuesto del que partimos trataría de eliminar cualquier duda sobre las siguientes cuestiones: ¿podemos escribir el yo y relatar la Historia bajo la misma narrativa? ¿Qué tipo de relato podría contar la vida de ese yo? ¿la autobiografía? ¿la autoficción? Si la ficción genera un espacio subversivo, ¿podría la autoficción como ficcionalización del yo servirnos como relato transformador? Todas estas primeras cuestiones apuntarían a nuestra hipótesis de estudio centrada en la pregunta: ¿cómo podríamos construir un yo que rebase los límites del “yo real-yo ficticio” capaz de transformar la realidad que abarcarían los mundos de vida posibles?

Así, la autoficción, piedra angular de nuestra tesis, nos conduciría a preguntarnos cómo una experiencia en apariencia solipsista es capaz de devenir una realidad compartida y, así, construir lo que denominaremos mundos posibles. En este sentido la construcción de mundos posibles al amparo de la autoficción se presentará como una teoría política afincada en la tradición de las SF (narraciones especulativas, fabulaciones feministas o ciencia f(r)icción, siguiendo algunas de las significaciones en la nomenclatura que Donna Haraway emplea en su proyecto filosófico) vislumbrando nuevas formas con las que hacer un mundo basadas en la ficción. Pero, esta debe ser entendida en cuanto a teoría política (Haraway, 2000). Es decir, la

ficción produciría una serie de situaciones virtuales o potenciales capaces de transformar la realidad y, por ello, la posibilidad de hacer cambios importantes en las estructuras institucionales que constriñen nuestra vida y que podríamos definir, como ya lo hiciese Michel Foucault, a través de la biopolítica. De hecho, como afirmamos a través de la expresión “ficciones de todo tipo”, tomando prestada el “fictions of every kind” de J. G. Ballard, podríamos decir que toda institución desvela su constructo ficcionario en su relación o negociación con los agentes o actores con quienes se interactúa. Y, por tanto, una ficción que contradice el mundo dado abriría una nueva puerta para crear ficciones constructoras de otros mundos. Aquí la autoficción, como iríamos alumbrando redefiniéndola como una especie de “cuidado de sí” o tecnología del yo, se conformaría como microfísica de poder. A saber, a tenor de los acontecimientos sociales, políticos, históricos que comparecen en cuanto a las relaciones de poder y saber se fabricaría el entramado de redes o dispositivos en el que existimos como sujetos. Y que, como bien analizara Miguel Morey sobre este concepto foucaultiano, se emplearía como una “metodología-ficción” donde la ficcionalización del yo profundizaría en una transformación de las estructuras del poder hegemónico mediante la autoproducción. Un yo que rechazaría los mecanismos de subjetivación precedentes y apuntaría hacia una automitopoiesis. Pero entonces, ¿cómo podría comprometerse en relación con los otros si parece producirse para sí misma? La autoficción como construcción de mundos posibles nos exigiría paliar los males del pasado y los actos de violencia del presente en un ejercicio de reparación con vistas a un futuro más comprometido, compartido y responsable. Por eso, la autoficción revisitaría la historia y los relatos que nos contamos con el fin de poner en valor otras formas de vida.

Pero, ¿cómo podríamos entrar a estos mundos posibles? Para acceder a ellos deberemos poner en riesgo la forma en la que pensamos el mundo a través de la ficción del yo. Se trataría, por tanto, de un cambio de paradigma a la hora de pensar en un “yo” que se aleja de la perspectiva ontológica o metafísica sobre el individuo en las tradiciones filosóficas occidentales para adentrarse en un mundo de posibles. Así se instaría a una práctica hipotética sobre cómo la narración especulativa en los relatos del yo adquiere el poder transformador hacia una teoría del conocimiento que explicaría los mundos posibles a través de la ficcionalización del yo. Aquí el yo transpuesto es un “yo social”, un nosotros, que devendría la voz primordial y el cuerpo en el que explorar otros mundos por venir. La relación dialéctica entre el yo y el cuerpo social marcarán la politización del yo, de la intimidad o lo personal en lo que

veremos como la primera paradoja en relación a la autoficción y los relatos del yo en su camino hacia lo colectivo para, más tarde, escindirse en la segunda paradoja del *trópos*: la ficción que impregna la producción de la ficcionalización del yo y de las narraciones especulativas. La autoficción en el seno de las SF incurre hacia un más allá. Y esto conlleva serias dudas. Pues genera un colapso en el aparato de conocimiento, una confusión genérica y ontológica sobre el estado de cosas. En ese ir más allá, las escrituras autoficcionalarias exploran un interés subversivo por la movilización de los parámetros opresores e instituciones hegemónicas con la intención de un cambio en lo real. Esta pretensión de transformación en lo real que nace en la transposición ficcional del relato conllevaría un replanteamiento de la historia y una reparación de los males en los sujetos que han quedado fuera de la narración. Para ello, como investigadores en las producciones artísticas, el pensamiento actual y la cultura contemporánea, nuestro marco de acción se centrará en la autoficción en las artes visuales del s. XXI.

### **1.3 Fenomenología de la cuestión**

En estas páginas analizaremos el fenómeno de la autoficción como construcción de mundos posibles en las artes visuales del S. XXI. El planteamiento del que partiremos para aproximarnos a dicho fenómeno se efectuará desde el análisis de la ficción y cómo esta opera sobre la autoficción, en relación a la construcción del yo, y la teoría de mundos posibles, en relación a la constitución de un mundo por venir. Ambos fenómenos quedarán unidos a través del concepto de narraciones especulativas que explicará la problemática desde los postulados de una teoría ficción política. De esta manera, analizaremos, en primer lugar y como marco referencial, la construcción de los mundos posibles a través de la escritura de la idea de mundo como mito, historia o relato. Y, en segundo lugar, la autobiografía, las escrituras del yo y la autoficción como constructo del yo narrado. Así, acompañaremos estos planteamientos de las problemáticas subsecuentes a estas. Este estudio se ha planteado en tres particiones que se entrecruzan en ciertos momentos observando ecos entre ellas. La primera rendiría cuenta de los mundos posibles a través de la conceptualización de términos y el análisis de teorías que esbozan la construcción del mundo desde la ficción teórica o, como veremos concluyendo el capítulo, mediante las narraciones especulativas. La siguiente justificaría la segunda ficción que reúne el fenómeno de nuestro estudio. Nos referimos a la autoficción en el seno de las escrituras del yo y en marcada oposición con la autobiografía. Pero también como paradigma de la

ficcionalización del yo en las artes visuales del siglo XXI. La tercera, expuesta en el último capítulo, recoge tres casos de estudio basados en los trabajos, experiencias y conceptos de tres artistas: Gillian Wearing, Simon Fujiwara y Wu Tsang.

Como decíamos, el primer capítulo corresponde a la primera ficción en la que nos detendremos: el mundo. Este se configura mediante el análisis terminológico y contextual amparándonos en la definición de ciertos conceptos y su relación o diferencia para construir un relato epistemológico que hemos denominado “mundos posibles” a través de las SF (narraciones especulativas). Así, podemos remarcar en su seno tres subapartados dedicados a nociones específicas que son inscritas en relaciones tentaculares de conocimientos y tácticas epistémico-prácticas. Es decir, desde conceptos que formalizan ideaciones teóricas hasta el reforzamiento de habilidades para construirnos como mundo. El primer subapartado está dedicado a tres nociones preminentes en la teoría del discurso, la Historia y la literatura. Nos referimos a los conceptos de ficción, *mímêsis* y narraciones especulativas. La ficción es enunciada bajo el andamiaje de estrategias para la construcción del discurso. En este sentido se puede esgrimir cómo desde un lugar lábil, poroso y problemático la ficción ha tratado de borrar las barreras dicotómicas y taxonómicas del mundo que nos decimos desde la Modernidad para, a través de un ensanchamiento de la imaginación, producir estrategias de movilización, disenso o revolución. De hecho, allí donde las lagunas crecen, los silencios perturban y los vacíos rezuman plenitud viven formas especuladas que, por medio de la ficción, componen estructuras de existencia sobre lo que llamamos mundo. Estas composiciones albergan producciones constituyentes de lo hegemónico, mientras que, a la sombra, organizaciones anárquicas inducirían al cambio del estado de cosas. Las ficciones, entre arte y política, constituirían según Jacques Rancière heterotopías. En la ficción hallaríamos otras formas de lo político.

En el segundo término, *mímêsis*, analizamos la idea de mundo desde el mito y su escritura performativa. Es decir, del *mythos* como *mímêsis*, continuando con la lectura de Paul Ricoeur sobre la *Poética* aristotélica. En este sentido el mito encarnaría la metáfora viva y, por tanto, la acción en acto, en su hacerse. Para Ricoeur no existiría diferencia entre la trama (*mythos*) y la acción creadora (*mímêsis*). Así, podríamos decir que el mito es relato del mundo, pero también acción sobre este. De hecho, el origen del mundo se da en el pensamiento, en la palabra que dota de significado a aquello que definimos como mundo, un mundo que es un

nosotros. Este “nosotros”, “un ser/estar con los otros”, hace largo tiempo se identificó como absolutamente humano y su principio se determinó según el reflejo especular del yo. Es decir, a imagen y semejanza de quien proyectaba su ideología sobre el espejo de la naturaleza, la cultura, el poder y la Historia: un hombre occidental, blanco y de clase alta que se alzaba como medida de todas las cosas. Pero este “yo” también se define en oposición al “otro” que es representado en su relación subalterna con este. De tal manera que el relato del yo de unos pocos se convertía en norma social, medida de conocimiento e Historia para regir un mundo. Sin embargo, como insisten las voces de la otredad, ese mundo compartido con los otros, compuesto por luces y sombras, nos demuestra que existen tantos comienzos como fines a imaginar. De hecho, como Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro enunciaran de forma mitológica a lo largo de su pensamiento, existen algunos ejemplos nacidos en los lados opuestos del Amazonas que, de forma más o menos cercana, podrían asociarse con otros mundos que se originan en la “cultura” bajo diversos nombres. “La acción [del mito] transcurre en un tiempo en el cual “aún no había nada, pero ya existían las personas”” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 122). La humanidad primordial, nos dicen los antropólogos brasileños, deviene animal, vegetal, corrientes atmosféricas o accidentes cósmicos, pero también una miríada de tipos humanos. Pensarnos como humanos en un origen donde la transformación está latente en el transcurso y transmutación de la propia idea de mundo y de humanidad es darnos un relato de cómo somos un mundo. Y esto nos hace vislumbrar la idea de una narración del mundo en su forma cultural y no natural como se ha querido demostrar en la literatura antropológica y filosófica. “Lo que llamaríamos mundo natural, o “mundo” en general, es para los pueblos amazónicos una multiplicidad de multiplicidades intrincadamente conectadas” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 130). Así, como desentrañamos a lo largo de este subapartado, el mito adviene, como productor de las historias y de los discursos desde diferentes perspectivas, en un tránsito de lo colectivo (mito) a lo individual (mitología individual) y de lo personal a lo político (entre mitofísica y automitopoiesis). Es decir, desde el “mito como mensaje” de Roland Barthes (*Mythologies*, 1970), en el contexto de una sociedad burguesa, a la mitología individual y su genealogía fantástica en las voces de Harald Szeemann (1963 y 1972) y Jean François Chevrier (2013) tomando a Gérard de Nerval como referencia para definir las prácticas de una serie de artistas inclasificables. Y, desde la mitofísica (Danowski y Viveiros de Castro), donde el desbordamiento de un acercamiento ontológico y físico de la realidad es argumentado en relación a las narraciones que especulan sobre el mundo y que remplazarían a la metafísica, a la

automitopoesis: una mezcla de mito personal y fábula política representada por Adrian Piper en *The Mythic Being* (1974).

El tercer término fundamental para comprender la perspectiva con la que dotaremos a nuestro estudio de los “mundos posibles” opera sobre las narraciones especulativas. Estas tendrían su origen en el pensamiento de Donna Haraway: *speculatives fabulations*, traducidas al francés como *narrations spéculatives* y al español como narraciones especulativas, remarcarían su carácter fabulador entroncado con la ficción. Bajo el acrónimo SF serían definidas como “ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora” (Haraway, 2019, p. 21). Como explican las diferentes voces de la escuela de los Constructivistas (GECO), las narraciones especulativas intensificarían “el sentido de lo posible” (Debaise, 2017, p. 68) tratando de contestar *what if?* (¿Y si ...?) y prestarían atención a cómo estas narraciones producirían efectos sobre el mundo. Así, se configurarían como relatos comprometidos y responsables por el riesgo que comporta, por un lado, al cuestionarse los diferentes puntos de vista y, por otro lado, al abrirse a un trabajo de producción en un conocimiento situado.

De esta manera, llegaríamos al corazón de nuestra primera ficción. En el segundo apartado de este capítulo nos adentraríamos en las diferentes formas que se han conjurado bajo el epítome de “mundos posibles”. Este análisis abordaría desde sus orígenes en la construcción teórica de “el mejor de los mundos posible” de Leibniz, pasando por la “multitud de mundos” de David Lewis y un ficcionalismo modal, hasta llegar a la “cosmopolítica” de Isabelle Stengers y el *worlding* de Donna Haraway como constructores de una teoría sobre la posibilidad de mundos diferentes capaces de alumbrar otra realidad. De hecho, nuestra teoría sobre los mundos posibles cobraría importancia al emparentarse con las propuestas cosmopolíticas de Stengers. Es decir, en una investigación sobre cómo se “désigne l’inconnue que constituent ces mondes multiples”<sup>2</sup> (Stengers, 2007, p. 49) y que se daría sobre nuestro mundo a través de proposiciones que estudian las situaciones desde el punto de vista de los posibles. Puesto que el mundo es pensado, proyectado e inscrito en nuestro imaginario mediante una forma de especulación que abriría nuestro horizonte de pensamiento y de acción hacia lo múltiple y diverso. De esta manera, se tendría en cuenta el lugar de todos los actores en una situación, así como su responsabilidad en esta. No obstante, la figura de Donna Haraway y sus narraciones

---

<sup>2</sup> “designa lo desconocido que constituyen estos mundos múltiples”

especulativas recorren esta tesis bajo un planteamiento situado, pero también como proyección de un *worlding* donde “los posibles” avanzan con el potencial que hace eminente la responsabilidad sobre nuestros actos y pensamientos, así como la práctica de diversas formas de agenciamiento en esa figura que llamamos mundo. De esta manera, podríamos colegir que hacemos mundo (*worlding*) bajo nuestra “respons(h)abilidad”. Es decir, siendo responsables y ejerciendo la habilidad de responder ante lo que acontece en una política de la relación con el otro, como teorizaría Édouard Glissant. Entonces, podremos encontrar mundos que habitan nuestro propio mundo, o nuestros “mundos posibles”.

La segunda ficción, y eje de nuestro estudio, corresponde a la cuestión de la autoficción. En el tercer capítulo se despliega explicando la fuerte problemática de la autoficción en su correlato existencial pasando de un subgénero, a una identidad híbrida hasta convertirse bajo nuestra hipótesis en un constructo de mundos posibles. Así, recogeremos cómo el término fue acuñado por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) y cómo este fue analizado a través de los ejemplos más significativos para la investigación de la autoficción a la luz de las críticas de autores como Vincent Colonna, Marie Darrieusecq, Isabelle Grell, Gérard Genette, Arnaud Schmitt, Philippe Gasparini o Susana Arroyo, acompañándonos también de Roland Barthes, Paul De Man o Michel Foucault para matizar la deriva del autor en las escrituras del yo. Entendida como una narración ficticia de hechos reales, la autoficción adquiriría una forma híbrida entre ambas: “(n) autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas” (Doubrovsky, 2012, p. 54). La autoficción sería pura negatividad: no-novela, no-autobiografía. Y en esta negación se definiría como un producto mestizo y ambiguo. En este sentido, la autoficción defendería fuertemente su carácter inventivo o ficcional. Y declararía su intención marginal al ponerse al servicio de aquellos que no tienen el derecho ni de la novela ni de la autobiografía para relatarse, como afirmara Doubrovsky. No obstante, el primer escollo que se halla en la autoficción residiría en su dificultad definitoria que hasta la actualidad parece irresoluble. Heredera de la experimentación de *le nouveau roman* y de la fragmentariedad del sujeto postmoderno, la autoficción pondría en crisis los géneros y con ellos su lugar en la crítica literaria. De hecho, la autoficción ofrecería la posibilidad de reunir los pares dicotómicos en conjunto y no como oposición: ficción y realidad, naturaleza y cultura, macho y hembra. Pero, si algo es crucial en el intento definitorio de la autoficción sería la ficcionalización del yo. En este sentido el yo se convertiría en un dispositivo de subjetivación, en una suerte de “ficción de sí”. Entonces, el yo situado en esa “línea de ficción” se convertiría en una tentativa de



descentralización del sujeto. Pero si el yo que representa la autoficción es un “je réel” y un “je fictif”, ¿cómo podríamos saber qué parte de su relato corresponde a cada uno? Los autoficcionarios, como sus lectores, no prestan una importancia en demasía a esta cuestión, puesto que la relación con la verdad o lo real es menos crucial que el dispositivo que ejerce esta. Como mecanismo especulativo operaría sobre el yo en su ficcionalización y en los escenarios sugeridos por la ficción abriéndose a otros mundos posibles.

A pesar de todo esto, la autoficción no puede desligarse de su relación con la autobiografía y otros tipos de narraciones del yo. De esta manera, los encuentros y desencuentros con esta quedarían plasmados en el “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune donde el crítico francés hace de ella una excepción monstruosa al definirla como aquello que excede los límites y las normas hasta convertirse en algo extremadamente raro y radical. En el “pacto autobiográfico” el autor está comprometiéndose con el lector en la asunción de la trinidad del yo: en la autobiografía debe coincidir el autor, el narrador y el personaje bajo la misma identidad. Pero este hecho queda en suspensión cuando al introducir la ficción en la autoficción nos preguntamos quién es exactamente ese yo. Más tarde Lejeune se retractaría al haber convertido la autoficción en un imposible cajón de sastre y poniendo en contacto los nuevos medios de registro experiencial con los sujetos que no pueden escribir la historia acabaría admitiendo otras formas de escritura del yo. A este lugar de enunciación lo denominó “espacio autobiográfico”. Después, los estudios de Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone aportarían a la autobiografía un carácter íntimo, siguiendo a Gusdorf, donde la persona psicológica se colocaría en el centro del relato. No obstante, la fecunda producción de escrituras del yo, difíciles de analizar según estos presupuestos, nos abocaría a lo que Manuel Alberca acuñó como “pacto ambiguo”. Aquí el autor y el lector serían conscientes de la porosidad de la escritura a la que se enfrentan. De esta manera, sería la autoficción quien plantearía una serie de problemas a la autobiografía y no, tanto, al contrario. Así de la mano de los diferentes expertos de las escrituras del yo en Francia, que sirvieron durante décadas como piedras de toque en todo el aparataje teórico de estas, podremos vislumbrar las diferentes polaridades del análisis de los términos autobiografía y autoficción. Y, además, estudiarlas en relación a otras narraciones del yo como podrían ser las memorias, diarios, epístolas o las escrituras autorreflexivas.

En cuanto a la actualidad del fenómeno de la autoficción como construcción de mundos posibles sería importante destacar, por un lado, el auge de las producciones autoficcionadas desde una perspectiva feminista, *queer*, decolonial y “eco” que han nutrido el mercado editorial y el cultivo de una literatura eminentemente crítica. Y, por otro lado, el apogeo que la cultura audiovisual, literaria y filosófica ha experimentado en la producción significativa de trabajos de corte utópico o distópico en los que se pondría de manifiesto un interés por pensarnos a través de los “mundos posibles”, especialmente tras los acontecimientos de la crisis sanitaria de 2020 en la que un pensamiento sobre el fin del mundo se cernió de manera global.

El desarrollo de nuevos mitos nacientes engendrados en la idea de fines del mundo que parecen glorificar las consecuencias del Antropoceno y el Capitaloceno nos ha hecho cuestionarnos los diferentes orígenes del mundo, pero también qué es el mundo en el que vivimos. La efervescente producción de distopías y utopías en las últimas décadas que tejen los discursos sobre nuestra vida en la tierra nos hace replantearnos también cómo queremos que sea nuestro mundo y cómo estamos habitando en él. El pensamiento sobre la extinción de nuestro planeta, así como de las formas de vida sobre este hasta la fecha -marcado por el recalentamiento global, la crisis climática, el fin de los recursos energéticos y el abundante crecimiento de enfermedades-, nos empujaría a especular sobre otros modos de hacer, vivir y construir el mundo. De esta manera, las conscientes relaciones con humanos y no humanos en un planeta herido han resituado la idea de cosmogonía. En este sentido, la teoría de los “mundos posibles” ensancharían los horizontes de posibles no solamente construyendo metáforas, como el *cyborg* o el Chthuluceno en Donna Haraway, sino produciendo mundo. De hecho, se hacen significativas las maneras en las que un viraje hacia un pensamiento responsable con el planeta, con las otras especies y con otros humanos toman impronta en esta última década.

Por eso, no pareciera extraño que un sinfín de textos acunados en la autoficción tomaran la forma de estas problemáticas sociales y políticas. Mediante otras formas de decirse, autobiomitografía o biomitografía -como acuñara Audre Lorde-, estas producciones autoficcionadas encarnarían los actos de violencia de un planeta lacerado donde las fuerzas creadoras y destructoras, los seres naturales humanos y no humanos, los antepasados y las promesas monstruosas del futuro se formulan como alianzas pegajosas, cronopolíticas y fabuladoras viendo en la ficcionalización del yo un dispositivo de agenciamiento político. Por eso, hoy día la autoficción toma importancia más allá de sus escollos terminológicos en la

academia para formularse como mecanismo de denuncia, aglutinador de compañías y vía para la producción de epistemologías radicales más cercanas al momento actual. Sin embargo, el gran salto que nos ofrece las autoficciones actualmente es su progreso en las artes visuales. En este sentido deberíamos asumir que la autoficción ha hallado en las producciones de las artes visuales el espacio adecuado para su desarrollo manteniendo su porosidad, ambigüedad, fluidez, opacidad y monstruosidad. Y, a pesar de tomar manifestación diversos casos de autoficción en las últimas décadas, sería en la producción del siglo XXI donde hemos podido demostrar que el aparato ficcionario es empleado como construcción de mundos posibles. Estos casos representan actuaciones, formas del decir y del hacer vinculadas a diferentes ejercicios autoficcionalarios que se remontan a la producción de prácticas donde la ficcionalización del yo deviene un mundo por venir que ya es, pero que en su narración especulativa se abre a nuevas experiencias.

#### **1.4 Objetivos del estudio**

Los objetivos presentes en esta tesis se enmarcan en la disipación de ciertas dudas y posiciones displicentes en el uso de la ficción como constructo teórico, metodológico y político. Esta investigación no está exenta de escollos en su camino por defender una teoría ficción política basada en la autoficción reparadora de nuestro mundo y constructora de mundos posibles. De hecho, algunos de los problemas que acompañan esta propuesta teórica inciden en cuestiones relativas a la ficción y su interrelación con la realidad y lo real, así como la idea del yo, un yo ficcional, que pretende enunciar otra posibilidad de mundo en su agenciamiento con otros -sean estos imaginarios o reales-. De esta manera, por un lado, defenderíamos en esta tesis una ficción que amplía los horizontes de posibilidades sociales en los mundos por venir y, por otro lado, cómo desde el fenómeno de la autoficción se construirían las tramas que nos preparan para habitar estos mundos.

Así, como apuntamos en el marco teórico de esta tesis, el objetivo general trataría de demostrar que la ficción se enuncia como performativa donde la narración abandona su forma descriptiva para ejercer un valor fundador de realidades. Puesto que la realidad se compondría de lo real, lo ficticio, lo factual y lo fabulado. Así, nos acercaremos a esta en cuanto narración, una que ejerce la fuerza de contra-historia enfatizando el mismo origen mitológico en la Historia

y en la ficción. Pero también vislumbrando cómo los relatos que hemos heredado deben ser suplidos por otros. “(l)l y a lieu d’apprendre à décrire avec précision la manière dont des histoires que l’on aurait pu penser prometteuses tournent à l’échec, la contrefaçon ou la perversion, c’est-à-dire de constituer une expérience et une mémoire actives, partageables, créatrices d’exigences politiques”<sup>3</sup> (Stengers, 2007, p. 55). Puesto que fácil podría ser caer en la formulación utópica, que, si en un primer momento podría acertadamente ayudarnos a pensar en “el mejor de los mundos posible” (Leibniz), también carecería del compromiso crítico y político. La teoría ficción de los mundos posibles atendería a pensar en que se podría tener una perspectiva errónea, en cómo uno está actuando y en cómo se podría proceder de otra manera. Y, sin embargo, no permanecería en el estadio del pensamiento, sino que se activaría como acción en cuanto a *worlding*. Una dinámica por la que los relatos que nos damos adquieren una fuerza performativa con consecuencias sobre los que viven y mueren y de qué manera lo hacen en este mundo (Haraway, 2013).

En este sentido, otro de los dilemas que plantea esta tesis en relación a sus objetivos es cómo se pasa de la especulación teórica a la acción social y política. En paralelo a la sentencia *theoria cum praxi*, acuñada por Leibniz como teoría como praxis o práctica, propondríamos un ejercicio de ficcionalizar la propia teoría. Cuando ficcionalizamos la teoría para esbozar la teoría ficción estamos construyendo escenarios diversos, donde los acoplamientos y los desajustes con los otros se nos vislumbran como agenciamientos mutables dentro de un conocimiento situado. En la teoría ficción hallaríamos el lugar de encarnación de las prácticas divergentes, los cuerpos disidentes y los discursos insurgentes. La teoría ficción, hermanada con las “narraciones especulativas” (SF) de Donna Haraway, produce mitos blasfematorios, feministas, *queer*, decoloniales y multiespecie. De hecho, las SF están figurando procesos de pensamiento, activando prácticas y performando cosmologías como las figuras de cuerdas (*cat’s cradles*). Pero, además, al ejercer la ficción como teoría nos encontramos ante una situación peligrosa “para quienes se aprovechan del estado de las cosas”, puesto que esta posee la habilidad de “demostrar que el estado de las cosas no es permanente, ni universal, ni necesario” (Le Guin, 2018, p. 293). Ya que no podemos olvidar que el mayor objetivo al ficcionalizar la teoría es abrirnos a otras autorías, a otras genealogías del discurso y de su exégesis, así como a la

---

<sup>3</sup> “Procede aprender a describir con precisión la forma en que relatos que se hubieran creído prometedores se convierten en fracaso, falsificación o pervisión, es decir, constituir una experiencia y una memoria activas, compartibles, creadoras de exigencias políticas”.

hibridación de métodos que cuestione las antiguas disciplinas. La rarefacción del discurso argüida por Foucault en *El orden del discurso* y plasmada por los principios del trastocamiento, la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad se emplearía a fondo en la ficción con la intención de transgredir el pacto social por una sociedad.

En cuanto a los objetivos específicos se hallarían cuestiones concretas en el esbozo de la autoficción como un dispositivo de autoproducción. Así, esta tesis se enfocaría en dicho fenómeno como paradigma de la ficción encarnada. Y, de esta manera, en la ficcionalización del yo observaríamos, más allá de un planteamiento nominal en las ciencias narratológicas, un desbordamiento de las lindes taxonómicas impuestas por los diferentes aparatos en los que se inscriben las tecnologías de poder-saber sobre los sujetos. En este sentido, saldría a nuestro encuentro el siguiente objetivo en relación a la autoficción. Esta nos brindaría nuevos artefactos de disenso al situarla en un conocimiento especulativo feminista, *queer*, fabulado, multiespecie y productor de posibles. Este fin ligaría con una de las misiones primordiales de esta tesis: la autoficción engendraría una epistemología en resistencia, contra el olvido de los desastres de la Historia y como paliativo a estos en un devenir continuo hacia la restauración y la construcción de mundos posibles.

Por último, el objetivo más audaz vendría de la mano del uso de la ficción crítica (*fictocriticism*) que incluiría en la discursividad de toda la tesis el aparataje ficcionario, su empleo y su práctica reconociendo en ellos nuevos modos de análisis de los artefactos culturales, los objetos, las situaciones, los encuentros y los seres de nuestro planeta. Como declarara Gerrit Haas, “the ficto/critical is concrete friction writing that turns its otherwise crystal structure half-opaque to nevertheless clarify y/our role in the processes of textual abstraction and their wider discursive effects”<sup>4</sup> (Haas, 2017, p. 175). Es decir, en la combinación de acercamientos, perspectivas o escrituras se desvelarían las estrategias de situación de dichos discursos tanto hegemónicos como contra-hegemónicos. En el ejercicio de ficción crítica propuesto nos aproximamos al trabajo de Henrik Olesen desde una escritura fundente donde la crítica y la literatura o la teoría y la ficción han dejado de separarse para entrar en fricción. Así la escritura sobre uno de sus trabajos se presenta desde diferentes vías: la observación objetiva, el material

---

<sup>4</sup> “lo ficto/crítico es una escritura de fricción concreta que vuelve semiopaca su estructura cristalina para, no obstante, aclarar nuestro/vuestro papel en los procesos de abstracción textual y sus efectos discursivos más amplios”.

propio de la sala del museo (las cartelas técnicas de la obra en exposición), la especulación crítico-literaria sobre la formulación de parte de la pieza, las citas de la comisaria Helena Tatay, la teorización del concepto de autoproducción y la fabulación de Tatay sobre la obra de Louise Bourgeois como precedente de Olesen o nuestra fabulación sobre un cierto parentesco con la obra de Yves Tanguy para concluir que la autoproducción, o ficcionalización de un cuerpo *queer*, se pretendería encarnación de la autoficción.

### 1.5. Metodologías arriesgadas. Por una episteme tentacular y una mirada de raicillas

Interdisciplinarity is risky but how else are new things going to be nurtured?<sup>5</sup>  
(Haraway, 2000, p. 46)

Quizá la autoficción no sea algo nuevo. Su contexto de origen nos vincula a la experimentación literaria, así como a la renovación filosófica de la Francia de los años sesenta y setenta. Nació al abrigo de las luchas de clase, la independencia de las colonias, los levantamientos estudiantiles y la incorporación de los migrantes a la vida activa, así como la emancipación de la mujer en un ambiente eminentemente paternalista y misógino. Esta solo podría ser engendrada bajo el hálito de lo subalterno, los aires progresistas, el feminismo de la segunda ola, la deconstrucción y el psicoanálisis. Por otra parte, la teoría de mundos posibles tampoco pareciera algo novedoso. Thomas More y *Utopia*, Hobbes y *Leviathan*, Huxley y *A brave world* y, en el centro de toda su construcción, Leibniz y su *Théodicée*. Y, sin embargo, fue después de la postmodernidad cuando los estudios de la autoficción y la teoría de mundos posibles han tomado la relevancia de construir a sus espaldas una forma de aproximación propia para su análisis, interpretación y método. O, mejor dicho, métodos. Pues estos entremezclan disciplinas e investigaciones ampliando el horizonte metodológico. De esta manera, podríamos hablar de la tentacularidad de los estudios de esta investigación, de la transdisciplinariedad o de los *transknowledges* que operan más allá de su definición y que han sido los puntales en la construcción del aparataje metodológico de nuestra investigación. Pareciera entonces que la figura de un pulpo, una medusa o un coral con sus tentáculos ágiles, múltiples e indistinguibles nos serviría para explicar la extensionalidad de las materias, saberes y conocimientos que albergan estas páginas. Es decir, cómo los conocimientos y procedimientos en su proceso se alargan convirtiéndose en movedizos y flexibles. Y, es cierto que, si apuntamos a una

---

<sup>5</sup> "La interdisciplinariedad es arriesgada, pero ¿de qué otra manera se van a nutrir las cosas nuevas?"

investigación continuista del conocimiento situado de Donna Haraway, la episteme que trabajamos es tentacular, pues privilegia los diferentes puntos de vista, los afectos, lo táctil real y lo lejano que se aproxima. Puesto que ““tentáculo” viene del latín *tentaculum*, que significa “antena”, y de *tentare*, “sentir”, “intentar”” (Haraway, 2019, p.61). Y, esta tesis bascula hacia la tentativa y la acción, la recepción y la experiencia.

Por otro lado, activamos una miríada de raicillas que se convirtieron en rizoma. El sistema rizomático se pondría en funcionamiento bajo los principios de conexión y heterogeneidad: todos los conceptos se conectan entre sí. Es decir, cualquier punto del rizoma de esta tesis queda conectado con otro. De esta manera, se ponen en juego “no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze y Guatari, 1989, p. 13). Así las relaciones entre los agenciamientos colectivos y maquínicos emergen de forma constructiva dotando de sentido a las conexiones más alejadas en su heterogeneidad. Entonces mundos posibles se entrecruzan con producciones autoficcionalarias en dicho tipo de agenciamientos epistémicos, discursivos, corpóreos y políticos. La idea de rizoma también pretende decididamente descentralizar el régimen de unicidad al analizar diferentes dimensiones, sumar fenómenos y aportar registros diferentes (literatura, filosofía, producción artística, discurso curatorial, política y activismo). El principio de multiplicidad que se otorga al rizoma también es compartido en el método de esta tesis. Los hilos de las figuras de cuerdas operan como una multiplicidad de conexiones ejerciendo una trama. La trama de las narraciones especulativas que aumenta su dimensión en los agenciamientos que se producen en contacto con otras multiplicidades. También en estas páginas se ejerce peligrosamente el principio de desterritorialización por la que las nociones y ejemplos fugan de una página a otra no para desaparecer, sino para continuar en otro lugar. Este método rizomático también nos provee de una cartografía donde afloran las fuerzas o las tensiones y nos sitúan sobre los problemas que deben ser tratados y cómo estos se expanden buscando soluciones.

La teoría pretende orientarnos y facilitarnos el croquis más burdo para viajar, moviéndose dentro de y a través de un artefactualismo implacable, que prohíbe cualquier observación/localización directa de la naturaleza, hacia una ciencia ficcional, a un lugar especulativo factual, a un lugar SF llamado, simplemente, otro lugar. (Haraway, 1999)

Pero en ese lugar convergen de nuevo las intensidades que debemos tratar. Bajo la divisa “la autoficción encarna otros mundos posibles” nuestra tentativa es elaborar una vía especulativa y fabulada donde la ficcionalización del yo encarna otros mundos posibles. La

propuesta metodológica aspiraría, en un primer momento, a vislumbrar la ficción como constructo teórico de otros mundos y, en un momento posterior, a comprender cómo estos mundos posibles son erigidos a través de la autoficción. De esta manera, comprenderíamos que en este enclave estratégico las narraciones especulativas, a merced de la configuración de los relatos del yo, perseveran en la construcción de mundos posibles en los que vivir con otros. Para probar dichas hipótesis hemos empleado una metodología transfronteriza donde diferentes conocimientos y disciplinas hibridan con el fin de observar cómo el relato del yo ficcionalizado aporta una forma de hacer mundos posibles. Así ejercemos una fuerte acción desarrollada en “mouvements de déterritorialisation et de déstratification” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 10). Estos se dirigen a eliminar las barreras, las divisiones dicotómicas y las estructuras hegemónicas que ciertos estudios, disciplinas y métodos en diferentes épocas han impulsado en un pensamiento dominante. Puesto que hemos heredado “una capacidad para aprender a participar en la nueva visualización de mundos puestos patas arriba en los ataques transformadores contra los puntos de vista de los amos” (Haraway, 1995, p. 331). Así, a través de la teoría ficción política, las SF y los conocimientos cronopolíticos avistaremos la forma de componer esa episteme tentacular de multiplicidades rizomáticas.

De esta manera, comenzamos a trabajar una serie de disciplinas que fueron germinando en otras más complejas que se sumaban. Ni antropología filosófica, ni metafísica, ni historia del arte, ni literatura y, sin embargo, estas devienen “trickster figures that might turn a stacked deck into a potent set of wild cards for refiguring possible worlds”<sup>6</sup> (Haraway, 2000, p. 65) al igual que en su momento lo fueran simios, ciborgs y mujeres para Donna Haraway. Puesto que estos parámetros insistirían en los límites que deberíamos rebasar, a veces más y otras menos, conscientemente. La antropología filosófica extendió sus raíces hacia raicillas de los estudios postcoloniales y decoloniales, la metafísica adquirió junto a la teoría del conocimiento una abrupta transformación hacia las epistemologías radicales herederas del feminismo y la teoría *queer*, pero también aquellas que se dirigen al tecnofeminismo y, por supuesto, hacia las narraciones especulativas, la teoría ficción y la teoría de mundos posibles, que en ese punto ya estaban estirando de los hilos del juego de las figuras de cuerdas que emplearíamos como parte de nuestro método al interactuar con la crítica literaria y la literatura comparada a través de la

---

<sup>6</sup> “Figuras engañosas que podrían convertir una baraja apilada en un potente conjunto de comodines para reconfigurar mundos posibles”.



narratología y los estudios sobre la ficción. Pero, además, esta investigación debía rendir cuentas con las disciplinas en las que nos formamos. A saber, la historia del arte y la crítica en artes visuales, y la filosofía y principalmente la teoría del conocimiento que siempre fueron los estudios que empleamos para fundamentar nuestro conocimiento situado. Y, no obstante, el tema de nuestra investigación se volvía escurridizo e imposible de asir entre los brazos de estos. Por eso, progresivamente se fueron sumando otras que ampliaban las perspectivas y deconstruían lo aprendido.

Como los movimientos tentaculares, extendíamos nuestros brazos hacia diferentes métodos y disciplinas acordes con la autoficción y la teoría de mundos posibles que, arrastrándolos hacia nuestra hipótesis, reconociéndolos de forma articular, eran extendidos nuevamente moviéndonos hacia otro lugar. Así, la autoficción cuyo origen se da en el seno de los estudios de la autobiografía ampliaría su marco contextual al campo de la narratología. De ambas, nos servimos para situar la autoficción, pero pronto se sumó la propia producción autoficcional y los estudios visuales para acordar una serie de ejemplos y casos trabajados desde la crítica y los estudios culturales con una importante perspectiva feminista y *queer*, racializada y cronopolítica. Entonces, observamos en el *fictocriticism* un heterogéneo método de análisis para estas producciones donde emplearíamos la teoría ficción política como clave enunciativa. De hecho, la propia teoría ficción política fue el procedimiento empleado para analizar la teoría de los mundos posibles. Desde la construcción mitológica del cosmos, la ficción como teoría del conocimiento y teoría política hasta llegar a las narraciones especulativas como relato para la construcción de los mundos posibles. Pero en ese proceso se interconectaron los relatos filosóficos de Jorge Luis Borges, “el mejor de los mundos posible” de Leibniz, la “multitud de mundos” de David Lewis y el ficcionalismo modal, la cosmopolítica de Isabelle Stengers y las SF junto al *worlding* de Donna Haraway. Para finalizar, siguiendo la idea de Katie King sobre la transdisciplinariedad de conocimientos o *transknowledges*, analizamos una serie de casos basados en las prácticas autoficcionalistas de tres artistas visuales de la actualidad. Hemos seleccionado una serie de obras cuyos relatos compartidos traen historias del pasado y palían los horrores en las autoficciones. Es decir, se tratan de “historias que cuentan” en mundos posibles y que son la base de lo que King denominaría epistemologías. Las “historias que cuentan” serían aquellos relatos que importan. Puesto que en ellos se da el sedimento que cuestiona las formas dadas, ofrece otras posibilidades y conjura agenciamientos inapropiados/inapropiables. Estas prestan atención sobre los sujetos, sus contextos, las formas en la que se

relacionan con los otros y cómo todo ello podría ser entendido desde otros lugares. Aquí, de nuevo, las historias (SF, mundos posibles, autoficciones) son la propia forma de nuestra episteme: conocimientos atravesados, afectados y efectivos. Unos conocimientos que se ven atravesados por otros conocimientos, experiencias, formas de vivir y de morir. Afectados puesto que no son inmovilistas, sino receptores activos: afectan y son afectados. Y, por eso mismo, estos son efectivos como episteme ya que inducen o promueven la transformación de situaciones injustas abriéndose a un mundo posible que engendramos desde esas mismas historias que nos contamos a nosotros mismos.

## **2. Antecedentes**

## 2.1 Conceptos preliminares: ficción, *mimêsis*, narraciones especulativas

Ficción, *mimêsis* y narraciones especulativas son los tres conceptos que nos servirán para enmarcar las relaciones entre escritura, teoría, narración y política desde el campo de la ficción. Los tres términos se interrelacionan sumando y especificándose en cada uno de los subapartados. Este apartado adquiere la forma fractal de un caleidoscopio. Cada una de las entradas se pone en contacto directo con las otras borrando sus limitaciones, ampliando su significado o determinándolo de manera consciente hacia el lugar de la autoficción como espacio de construcción de mundos posibles. Así cada término faceta este estudio preliminar sobre el terreno de investigación. El primero, dedicado a la ficción, explora cómo esta se sitúa desde sus orígenes en un lugar lábil y poroso tomando formas opuestas o complementarias a las rígidas taxonomías que la Modernidad rindió como aparataje de conocimiento universal. En el segundo apartado, la *mimêsis* y la construcción de la trama son las protagonistas. Desde la acción de contar, haciendo uso de la metáfora como vehículo de transformación, nos adentramos en el *mythos*. Este finalmente adviene como constructo de las historias y de los discursos desde diferentes perspectivas en un *passage* de lo colectivo (mito) a lo individual (mitología individual) y de lo personal a lo político (entre mitofísica y automitopoiesis). En el tercer apartado las narraciones especulativas son definidas desde publicaciones y lecturas de congresos en un sentido laxo que se concreta en el pensamiento de los Constructivistas con Isabelle Stengers y Didier Debaisse, Fabrizio Terranova y Donna Haraway.

### 2.1.1 La ficción. Estrategias para la construcción del discurso

Everything is becoming science fiction. From the margins of an almost invisible literature has sprung the intact reality of the 20th century. What the writers of modern science fiction invent today, you and I will do tomorrow -- or, more exactly, in about 10 years' time, though the gap is narrowing. Science fiction is the most important fiction that has been written for the last 100 years<sup>7</sup>. (James Graham Ballard, 1971)

---

<sup>7</sup> "Todo se está convirtiendo en ciencia ficción. De los márgenes de una literatura casi invisible ha surgido la realidad intacta del siglo XX. Lo que los escritores de ciencia ficción moderna inventan hoy, tú y yo lo haremos mañana o, más exactamente, dentro de unos 10 años, aunque la brecha se está reduciendo. La ciencia ficción es la ficción más importante que se ha escrito en los últimos 100 años".

La ciencia ficción es un género especulativo, de mundos posibles. Creo que el relato es muy importante en cualquier movimiento social. Y las escritoras feministas de ciencia ficción están entre las escritoras más importantes de la historia del feminismo moderno. (Haraway, 2020)

(S)cience fiction is political theory<sup>8</sup>. (Goodeve, 2000, p. 120)

Los orígenes de la ficción podrían hallarse en los albores de lo que llamamos realidad. A veces entendida como opuesta a esta, otras como suma complementaria. De hecho, podríamos decir en primera instancia que lo real es una mezcla de realidad y ficción, mundo material y mundo simbólico, fenómenos e imaginación, hechos y deseos. En la fractura entre los opuestos nace cada día renovado lo real fraguando lo que somos. Así, la ficción se expone como parte necesaria de lo que llamamos mundo y lo que llamamos real. Esta es parte de nuestro cotidiano y a través de ella construimos nuestras relaciones. Día a día se adhiere a nuestro mundo confiriéndole sentido. No obstante, la ficción no es una, sino muchas. Y según su uso y contexto podríamos decir que existen “ficciones de todo tipo”.

De manera habitual, ante lo desconocido y ante aquello difícil de definir, la ficción parece un recurso constante. Desde época temprana, a lo largo de la historia del pensamiento, hemos podido comprobar cómo pensadores, científicos y artistas han reflexionado en la ficción desde diferentes perspectivas: unas unidas a la creación, otras a la imaginación, pero en mayor parte dirigidas a un lugar bien alejado de la razón, aquella idea ilustrada de la Modernidad. Es pues bien popular escuchar que “el sueño de la razón produce monstruos”. Una idea que Francisco de Goya supo plasmar en sus grabados de la serie Caprichos en 1799. Pero que, sin embargo, pese a su temprana interpretación en la que la razón parece sumida en la ignominia de la fantasía, esta nos desvela los abusos de los estados del mundo. Además, como otras obras “fantásticas”, lo cierto es que señala cómo la imaginación y la razón se unen para componer un imaginario vívido sobre lo que llamamos real. Allí donde los agujeros, lagunas o vacíos de conocimiento aparecen a nuestro paso, la forma especulada de la ficción rebosa audacia y nos ayuda a componer las estructuras de existencia sobre lo que llamamos mundo.

Pero estos lugares que habitamos y que son producto de la construcción humana también son terrenos donde abundan los monstruos. Y no solo aquellas criaturas que disfrazan los horrores de las desigualdades o las ilegalidades. Estas son quimeras o atrocidades complejas

---

<sup>8</sup> “La ciencia ficción es teoría política”.

de comprender, embarazosas de concretar y peligrosas de hacer reales en el mundo. Pese a que estas poseen un anclaje en la realidad. “(C)uando Homero se formó la idea de la *Quimera*, no hizo más que unir en un solo animal partes correspondientes a distintos animales: cabeza de león, cuerpo de cabra y rabo de serpiente”<sup>9</sup> (Jameson, 2019, p.9). Su monstruosidad residiría en mostrar (*monstrare*) el reverso de lo cotidiano o familiar. Puesto que abriría la puerta a formas fuera de control por el régimen de la razón y las luces de la Modernidad. Por eso resalta sobremanera el modo en el que la ficción es capaz de producir las más grandilocuentes pesadillas, mientras asiste a la razón para construir las convenciones en las que hacemos realidad nuestra existencia. Una imagen algo contradictoria. “Far from being an escape from the world, then, here fiction takes us to its symbolic center, and might allow us to establish some leverage within the tangled contingencies and hidden conventions that lie there”<sup>10</sup> (Shaw y Reeves-Evison, 2017, p. 7). Al igual que las “ficciones de todo tipo” nos desvelan el constructo en el que se articula el propio campo de la ficción, las instituciones de cualquier tipología nos demuestran cómo estas se sustentan en la ficción. Toda estructura en el mundo modelada a través del lenguaje, las relaciones o negociaciones entre agentes o la organización mental humana se originan inextricablemente en la propia ficción.

Las ficciones operarían como fuerzas instituyentes sobre el mundo. Las cosas (otros humanos, otras especies, objetos, fenómenos naturales y artificios culturales) existen en nuestro mundo como constructo ficcional, como estructura de conocimiento primera, más allá del campo aprehensible de lo sensible. La idea de mundo no se despliega cartográficamente según los diseños de científicos, ingenieros, historiadores o geógrafos. Un mapa que dibuja una localización o un reloj que marca el tiempo son dispositivos constituyentes. Sus medidas legislan los límites de una historia de las mentalidades y de los saberes, de la violencia de la conquista y el Imperio, pero también de formas de pensarnos e imaginar lo desconocido. Cuando en época renacentista los viajeros descubrían en los mapas un territorio representado por una criatura fantástica, seguidamente de “aquí hay monstruos”, “aquí hay dragones”, interpretaban que tras los confines de lo conocido se asentaba una tierra sin explorar, ignota y potencialmente repleta de peligros. A su vez, la evocación del monstruo dictaminaría una forma

---

<sup>9</sup> Alexander Gerard, *Essay on Genius*, citado en Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, 2009, Madrid, Akal, p.9.

<sup>10</sup> “Lejos de ser un escape del mundo, ellos, aquí la ficción nos lleva a su centro simbólico, y podría permitirnos establecer alguna palanca dentro de las enredadas contingencias y convenciones ocultas que allí se encuentran”.

mental basada en la fantasía para determinar aquello que todavía está por explicar, entender o nombrar. Allí la ficción opera de nuevo instituyendo la cosa, el asunto, el concepto como parte de nuestro imaginario. Empero, como explican Jon K. Shaw y Theo Reeves-Evison en la introducción de *Fiction as Method*, la ficción no solo quedaría relegada al terreno de la fantasía legendaria, sino al uso común de los intercambios abstractos entre sujetos, capital y vida. Esta idea sería ejemplificada en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI bajo parámetros como el realismo capitalista, la ontología orientada al objeto (OOO) y el realismo materialista que desvelarían la ficción ontológica entre la relación de lo real, el capital, los materiales y los objetos del mundo, así como los afectos que producen en los seres humanos. Sin embargo, el constructo ficcional se observaría anteriormente en las “*fictional commodities*” expuestas por Karl Polanyi a mediados del siglo XX en las figuras de “trabajo, tierra y dinero”. Ideas que son productos ficticios del capitalismo y que se nos ofrecen como necesidades y aspiraciones de futuro. De esta manera, podríamos afirmar que

(w)e have at least two strands of fictions as method here: those that reveal structures and gain agency in the construction of the everyday, and those that are deployed as holes to let in the “future” or “abstract-outside”. But these two modalities of “fiction” are often inseparable<sup>11</sup>. (Shaw y Reeves-Evison, 2017, p. 8)

Dos ideas se fijan en nuestra mente. Por un lado, aquella donde la ficción opera como aparato taxonómico entre la construcción de ideas convencionales y paisajes imaginarios grotescos. Por otro lado, una concepción basada en las formas de vida donde las ficciones se activan como estructuras de existencia, pero también como escrituras sobre el futuro. Ambos itinerarios tienen en común la tercera idea a explorar en torno a la ficción como noción opuesta a la realidad. En este sentido aparecería sobre el horizonte la cuestión de la falsedad instalada en la ficción. Prematuramente declinaríamos la concepción que entronca con los dúos opuestos de verdad/falsedad, realidad/ficción y sus seguidas polaridades positiva/negativa correspondientemente. Si nos detenemos un instante en la construcción de estructuras existenciales, podemos afirmar que la ficción que insta a proceder a la conjuración de sistemas no es aquella que miente o engaña, a pesar de que la falsedad emplee los trucos ilusionistas de la ficción para conseguir lo que desea. Es decir, esos “*fictional commodities*”. No obstante,

---

<sup>11</sup> “Tenemos aquí al menos dos líneas de ficciones como método: las que revelan estructuras y ganan agencia en la construcción de lo cotidiano, y las que se despliegan como agujeros para dejar entrar el “futuro” o el “exterior abstracto”. Pero estas dos modalidades de “ficción” son a menudo inseparables”.

pensar en las estrategias de la ficción puede ayudarnos a conocer cómo se activan las relaciones entre transparencia, verdad, falsedad o simulacro. “(N)uestra imaginación es rehén de nuestro modo de producción (y quizá de todos los restos del pasado que dicho modo de producción conserva)” (Jameson, 2009, p. 10). En ese terreno se hallaría la post-verdad, de carácter eminentemente intersticial. Esta pretende dismantelar el sistema enfáticamente ficcional que llamamos mundo, pero también emplear las maneras del impostor para desvelarnos otras formas de hacer diferentes a las propias del falsario original. Por ejemplo, las *fake news* arrojarían luz sobre un conocimiento de lo real mediado. Así a través de la narración de los Media se construiría un nuevo correlato entre la historia y la verdad, entre la noticia y la realidad que, dependiendo del mismo hilo de la Historia, parece crear fisuras entre ellas en gran medida por su vinculación a la ficción. Pero también por los intereses socio-político-económicos subyacentes a estas relaciones.

En este punto avanzaríamos hacia otra de las formas de conceptualización de la ficción. Esta se correspondería con la definición de narración. Así, la ficción, como método más allá de la institución de criterios de convención y convivencia existencial, vendría a elaborar una metodología de relato con la que contarnos. Aquí la brecha se hace latente cuando ese relato o ese contarnos debe dar cuenta de la Historia y de las narraciones literarias. O así parece dársenos desde los albores de la historia. El relato histórico asumiría la suma de hechos verídicos, mientras que el relato de ficción se inclinaría por la invención de situaciones fantásticas. Esta perspectiva negaría toda relación de la forma en la que ambas acciones tienen su origen. Es decir, en la propia acción de contar y de construir lo narrado. Y marcarían definitivamente su separación.

(L)a *fictionnalité*, fonctionne toujours en régime constitutif: une oeuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique, au sens kantien, de "désintéressement" relatif à l'égard du monde réel<sup>12</sup>. (Genette, 1979, p.88)

---

12 “(L) a ficcionalidad siempre funciona en un régimen constitutivo: una obra (verbal) de ficción es recibida casi inevitablemente como literaria, independientemente de cualquier juicio de valor, quizás porque la actitud de lectura que postula (la famosa "suspensión voluntaria de la incredulidad") es una actitud estética, en el sentido kantiano, de relativo "desinterés" con respecto al mundo real”.



Esta marcada despolitización de la estética, acaecida en el seno del desinterés de la estética kantiana, se ha impuesto demarcando el terreno de la creación, sea artística o literaria, como vacía de toda acción sobre el mundo. Sin embargo, como postulaba John Searle, los enunciados de las ficciones narrativas debían comprenderse como actos del lenguaje. Bajo el nombre de aserciones “*feintes*” (fintas) se presentan como afirmaciones “*sans en remplir les conditions pragmatiques de validité*”<sup>13</sup> (Genette, 1979, p. 88). Entonces a la cuestión sobre el texto de ficción que no se dirige a una realidad extra-textual, a saber: cada elemento de la realidad citado en el texto que acaba convirtiéndose en ficción dentro del propio texto, deberíamos añadir la pregunta que opone la situación. Es decir, acaso ¿no podrían transformarse en realidad los elementos de ficción? Si seguimos a Gérard Genette relejendo a Searle y los enunciados de ficción como “aserciones fintas”, podemos observar cómo “les actes du langage simulés de la fiction peuvent véhiculer des “messages”, et même des “actes de langage” sérieux, comme une fable peut transmettre une morale”<sup>14</sup> (Genette, 1979, p. 125). No obstante, tanto un autor como otro se colocarán sobre la disposición contractual o declarativa. Dicho de otra manera: los autores de ficción previenen al lector a través del lenguaje que lo escrito es una ficción. La declaración pronunciada “érase una vez” avisaría al lector de estar adentrándose en un tiempo remoto o un lugar recóndito fiel a la ficción.

Genette pone de relieve, siguiendo las líneas anteriores expuestas en su ensayo *Fiction et diction*, cómo un texto en prosa de carácter no ficcional puede, sin embargo, provocar una “reacción estética” sin tener en cuenta su forma. Esto nos pondría sobre la pista de una posibilidad de inversión de los roles supuestos. Si el objeto real queda a expensas del poder de su estetización, como afirmara Walter Benjamin analizando la “estetización de la política”<sup>15</sup> (Benjamin, 1982, p. 56), de la misma manera que la ficcionalización, podríamos cuestionarnos sobre las antípodas de estas expuestas como una política de la estética, prosiguiendo con Jacques Rancière, y una política de la ficción. Como aseverara Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, un terrible ocaso acechaba el mundo de lo real si la política fuese estetizada. Puesto que la idea de un “arte por el arte”, una autonomía de la obra

---

<sup>13</sup> “sin llenar las condiciones pragmáticas de validez”.

<sup>14</sup> “Los actos de habla simulados a partir de la ficción pueden transmitir “mensajes”, e incluso “actos de habla” serios, como una fábula puede transmitir una moraleja”.

<sup>15</sup> El pensamiento de Benjamin es revelador en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1935.

de arte alejada de preceptos éticos y sociales produciría un embellecimiento de las formas atroces de existencia que ocasionaría la excusa perfecta de los totalitarismos para su acrecentado elevamiento y su fuerte impunidad<sup>16</sup>. A pesar de las similitudes que pudiesen encontrarse, según Gennette entre estética y ficción, la ficcionalización de la política pondría sobre el plano las estrategias constructivas de los discursos, la política y la ideología, tal y como lo hiciese la post-verdad. Y así podríamos salvar a la ficción de una banalización sobredimensionada o una destrucción aniquiladora. Por otro lado, como suscribiera Jacques Rancière, podríamos hablar de una “política de la estética”. Esta no sucumbiría, como gran parte del arte soviético en las primeras décadas del siglo XX, en la propaganda o en la realización de un arte de política, sino que desde lo sensible el arte o la estética se sitúan en estrecha relación con lo político desde lo visible y desde el lugar en el que se enuncia. Es decir, este nos ofrece una partición sobre los lugares de inclusión y exclusión que se inscriben en lo que vemos y no vemos, en lo que entendemos y no entendemos<sup>17</sup>. Así, la estética es política en cuanto construye esa partición de lo sensible. Un espacio donde las prácticas artísticas vinculan sus “maneras de hacer” con las estructuras que hacen posible las “maneras de ser” de lo común, así como las formas propias del arte en su visibilidad de lo público. Ambas, estética y política, producen un espacio de existencia de lo común. Y este se rige por una ficción que regulariza estas prácticas de inclusión y exclusión de la partición de lo sensible y de lo común.

Así, teniendo en cuenta lo dicho, volveríamos sobre la diferencia entre narración e historia. La trama de la Historia se teje a través de los hilos de los hechos. Se trata de un tejido complejo, en ocasiones “mutilado”<sup>18</sup>, realizado por fragmentos, como ilustrase Paul Veyne en *Comment on écrit l'histoire*. “Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu

---

<sup>16</sup> Para ejemplificar esta idea Benjamin toma el texto del Manifiesto futurista firmado por Marinetti: “la guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos al fuego, los perfumes y olores de la descomposición”. (Benjamin, 1982, p. 56).

<sup>17</sup> “Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto”. (Rancière, 2009, p.9).

<sup>18</sup> “l'histoire est connaissance mutilée” (“la historia es conocimiento mutilado”). (Veyne, 1971, p. 26)

“scientifique” de causes matérielles, de fins et de hasards”<sup>19</sup> (Veyne, 1971, p. 51). De esta manera, Veyne nos coloca sobre el lugar de la historia: la construcción de la trama (*mise en intrigue*). “Le mot d’intrigue a l’avantage de rappeler que ce qu’étudie l’historien est aussi humain qu’un drame ou un roman”<sup>20</sup> (Veyne, 1971, p. 51). Así, la trama o narración es la forma de ficción y la ficción la forma de la historia y del relato. La distinción generada entre novela y narración de los hechos se disipa cuando se ponen sobre la mesa las estrategias discursivas de estas basadas en la construcción de la trama.

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta proposición debe ser distinguida de todo discurso – positivo o negativo- según el cual todo sería “relato”, con alternancias de “grandes” y de “pequeños” relatos”. (...) “No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y por analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad. (Rancière, 2009, pp. 48-49)

De esta manera, Rancière acentúa el carácter ficcional de la historia en cuanto que ella está sujeta a la relación inextricable entre “razón de las historias” y nuestra capacidad de “actuar como agentes históricos”. “La política y el arte, como saberes, construyen “ficciones”, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière, 2009, p. 49).

De esta manera, podríamos declarar que entre la novela y la historia otro posicionamiento se eleva en la coyuntura de estos. Nos referimos al pensamiento filosófico. Este en forma de configuración especulativa cuestiona y arguye estructuras en las que nos damos en una genealogía de las instituciones a través de una arqueología del conocimiento, como aventurara Michel Foucault, pero también nuevas orografías en las que observar paisajes de un mundo por venir, como idease Thomas More a través de la tierra llamada Utopía. En este sentido la relación de la ficción en el seno de lo real se da mediante la puesta en marcha del pensamiento. En la proyección de la posibilidad de un hecho dirime la potencialidad de una realidad diferente.

---

<sup>19</sup> “Los hechos no existen de forma aislada, en ese sentido en que el tejido de la historia es lo que llamaremos una intriga, una mezcla muy humana y poco científica de causas materiales, fines y azar”.

<sup>20</sup> “La palabra intriga tiene la ventaja de recordarnos que lo que estudia el historiador es tan humano como un drama o una novela”.

Como veremos más adelante, la forma del pensamiento especulativo entroncaría con la ficción como discurso. A pesar de ello, otro género o subgénero parece instalarse en las fisuras del pensamiento para replantearnos el lugar de la ficción en el mundo como forma de conocimiento. Así un giro en torno a las sociedades tecnificadas y al progreso de los modos de vida basados en los medios y la tecnología proveerá a la ciencia-ficción del poder para encumbrarse como la “ficción de cada día”. “Above all, science fiction is likely to be the only form of literature which will cross the gap between the dying narrative fiction of the present and the cassette and videotape fictions of the near future”<sup>21</sup> (Ballard, 1971). Esta será capaz de hacer de la vieja ficción de las leyendas un espacio de renacimiento donde los nuevos monstruos están caracterizados por conexiones neuronales en el interior de una matriz, mitad humano-mitad máquina, el biopoder extendido a las RRSS o sencillamente la revolución de los siervos nacidos de la AI (inteligencia artificial), como germinaran en la fecunda literatura ciberpunk o en los films distópicos. Puesto que “(a)t present science fiction is almost the only form of fiction which is thriving, and certainly the only fiction which has any influence on the world around it”<sup>22</sup> (Ballard, 1971). Así, la ficción, como afirmaba Ballard –“*Everything is becoming science fiction*”- deviene ciencia-ficción en el correlato existencial sobre las formas de hacer mundo. Esta última nos brinda la posibilidad de imaginarnos futuros o presentes diferentes a los que conocemos o a aquellos que han sido constituidos como lo “real” normalizado. Fuera de la norma, en el afuera, emergen modos de existencia divergentes, marginales o insurrectos. La ciencia-ficción ha operado en este sentido como conductora de mensajes sociales a favor de planteamientos que abordan otras formas de vida. En el caso de *Utopía* de Thomas More parece conducirnos hacia la senda de una ficción política. La potencialidad de la obra de More reside en la especulación de una comunidad donde la perfección impera. La narración utópica, tal como Fredric Jameson o Darko Suvin señalan, se comprende como subsidiaría de la ciencia ficción (“subgénero socioeconómico”). Así, volviendo a More diríamos que *Utopía* es la ficcionalización de un argumento filosófico donde se nos ofrece unas pautas de existencia acorde a un discurso político de transformación de lo real. De tal modo, que esta narración se convirtió en un género concreto en el seno de la ficción donde la forma de “subgénero socioeconómico” se coloca como definitoria. Pero también atendería a la cuestión de “y si” (*and if*) condición de posibilidad que

---

<sup>21</sup> “Por encima de todo, es probable que la ciencia ficción sea la única forma de literatura que cruce la brecha entre la ficción narrativa moribunda del presente y las ficciones en casete y video del futuro cercano”.

<sup>22</sup> “En la actualidad, la ciencia ficción es casi la única forma de ficción que está prosperando, y ciertamente la única ficción que tiene alguna influencia en el mundo que la rodea”.

nos coloca imaginándonos cómo podrían ser las cosas de otra manera. Las relaciones entre ficción y política, o entre ficción y pensamiento, no siempre han sido evidentes. De hecho, no podemos declarar la constancia de una razón teleológica de ser. Sin embargo, la perspectiva utópica y más tarde la distópica abrirán un fértil páramo para los vínculos entre teoría y ficción, pero también entre política y ficción. Además, como defendiera Jameson en la encarnación de la utopía, la ficción alumbraría los mecanismos sobre los que la fantasía abandona su situación biográfica e íntima para transformarse en colectiva y social en los procesos históricos. La idea de un impulso revolucionario, crítico y político desde una ficción subjetiva e individual sobrevolaría el espacio de la utopía como oposición de esta. La mayor acusación a una ficcionalidad subjetiva y biográfica radicaría en el posible egotismo conducente a “privilegios individuales”. Por eso, se ha defendido la construcción de un relato utópico o distópico de emancipación social basado en las transformaciones de la institucionalización de la vida antes que una insurrección que parte de la historia del yo, pese a los problemas que ambas pudiesen blandir. Según Rancière, esta se apoyaría sobre una contradicción en términos: “(l)a utopía es el no lugar. El punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que rompe con las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar, de un reparto no polémico del universo sensible, en donde lo que hacemos, lo que vemos y lo que decimos se ajustan exactamente” (Rancière, 2009, p. 51). Y así sucedería con la distopía. Esta atraería una fuerza centrífuga que lanza las partes del reparto de lo sensible al abismo. La distopía extenua la partición hasta una multiplicidad desaforada. La reconfiguración parece imposible en el desajuste y, no obstante, esta parece mantener un flujo más vivo y cercano a los parámetros que definen la época de la postmodernidad y la globalización, y, por ende, a nuestro mundo a principios del siglo XXI. “Las “ficciones” del arte y de la política constituyen, en este sentido, más bien heterotopías que utopías” (Rancière, 2009, p. 52).

Este panorama nos abriría los ojos sobre el cisma impuesto entre una política de lo privado o una política de lo personal contraria a una política para el bien común. Puesto que pareciera que las cuestiones intrínsecas al sujeto no son aptas para lo común de la comunidad. La iterativa cuestión se posa como trasunto del complejo de lo social: ¿qué es lo común del común? ¿Qué es lo que hay de común para ser una comunidad? Por eso, hablar de utopías o distopías desde una perspectiva generalista, sin conceder una base en sus estructuras a las diferencias que confieren lo monstruoso de la comunidad, invalida la posibilidad de un discurso político de transformación. Ya que es en las formas de vida al margen donde florece la revolución

del día a día. Contrariamente a esta idealización de la utopía o de la distopía, la ciencia-ficción se produce en la confluencia de imaginarios que concurren en los desafíos de lo común. Allí donde prevalece un “yo” en constante lucha que solo puede definirse como autoficción. Entonces la ciencia-ficción es el lugar donde afloran las formas abiertas, los agenciamientos y la posibilidad de una revolución afectiva, así como una ficción reconstructiva. Por eso, como arguye Donna Haraway la ciencia-ficción se activa como una potente teoría política, como una estrategia imaginativa o especulativa sobre la que obrar. Así la ciencia-ficción nos provee de una panoplia para el cuestionamiento de los modos imperantes y lucha por motivar una acción creativa. “At the center of the world there is a fiction”<sup>23</sup> (Shaw y Reeves-Everson, 2017, p. 6). En el centro de la autoficción nacen otras formas de lo político.

### 2.1.2 De la *mímêsis* como *mise en intrigue*

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un *lugar común*. (Foucault, 2005, p. 3)

A medida que vamos conceptualizando los términos en los que se inscriben nuestra investigación observamos cómo la dificultad de una tentativa definitoria se cierne sobre nosotros. Los intentos por construir una episteme cerrada, un léxico y una nomenclatura conspicua y universal se convierten en un imposible que abordar. O, quizá, estos deban comprenderse bajo la idea de la suma de posibles. Como indicara Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, una agrídulce sensación resta tras la lectura del breve relato borgesiano. Desconocemos si el listado de animales fantásticos, reales e imaginarios de “El idioma analítico de John Wilkins”, al que hace referencia Foucault – por poner uno de los ejemplos del mismo relato, viene a nuestro auxilio o, por el contrario, provoca una mayor confusión para esta empresa<sup>24</sup>. Esta situación se agravaría especialmente cuando el proceso de

---

<sup>23</sup> “En el centro del mundo hay una ficción”.

<sup>24</sup> Foucault pone detalle en el texto de Borges especialmente en el fragmento al que hace referencia la taxonomía “imposible” de una enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. Una enciclopedia llena de imposibles; quizá por cómo la define el propio Borges haciendo uso de las palabras de Franz Kuhn. Es decir, plagada de “ambigüedades, redundancias y deficiencias”. “En sus remotas páginas está escrito que los animales se

designación se produce en plena transformación del significado de esta noción. Así sucedería, como veremos en adelante, en la forma de la metáfora o en la estructura interna de la *mímêsis*. Puesto que una visión taxonómica solo podría funcionar si presuponemos una organización estática de las cosas. La producción de la significación nos muestra una desviación de la palabra que pretende definirla. En la propia producción se ejecuta esta desfiguración demostrándonos un ejercicio imposible. De manera que en el caso de la metáfora esta parece insistir en una delirante desviación. En la *Poética*, Aristóteles la definía de esta forma: "(l)a metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una translación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía" (*Poética*, 1457 b 6-9). De hecho, es en la propia definición de metáfora donde podemos observar el movimiento: "una especie de desplazamiento desde... hacia..." (Ricoeur, 2001, p. 26). La transposición de esta conlleva un "en el lugar del otro", "en otro lugar como", "de otra manera tal que". Es decir, nos resitúa en el conocimiento del objeto de análisis, restituyendo su significado y ofreciéndole otro *locus* y otro cuerpo. Como indica Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, ensayo que nos acompañará en esta aproximación al término de metáfora, mimesis y *mythos*, si ponemos énfasis en el movimiento de la metáfora (*phora* como "modalidad del cambio, cambio según el lugar" (Ricoeur, 2001, p. 27) -siguiendo de cerca a Aristóteles, estaremos sacudiendo una serie de cuestiones que ampliarían la conceptualización de esta noción, aunque estas no fueran ofrecidas por el autor del *Ática*, sino por los comentaristas que revisamos esta perspectiva. Entre ellas se hallarían: la metáfora como préstamo, el sentido opuesto al original al que hace referencia, la plenitud de un sentido vacío en su origen, la creación de un nombre para el que no había ninguno hasta la fecha, la idea de transformación, invención o inversión del hecho u objeto primario. Estas ideas ontológicamente y epistemológicamente serían aberrantes. Y, no obstante, desde los orígenes de los estudios discursivos, Aristóteles ya acertaría a llamar "extraño" al nombre con el que la metáfora hace su transposición. Así esta designará otra cosa o hará mención de algo que pertenece a otra cosa. Para Ricoeur estos condicionamientos estarían al servicio de una "teoría de las desviaciones" del significado o una anfibología donde la suma de sentidos o los dobles sentidos ejercerían una nueva imagen y significado sobre la anterior. Bajo estas ideas volveríamos a la transgresión categorial o imposibilidad taxonómica que dibujábamos a través de las palabras de Michel Foucault. Puesto que "el orden mismo

---

dividen en a) pertenecientes al Emperador b) embalsamados c) amaestrados d) lechones e) sirenas f) fabulosos g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación i) que se agitan como locos j) innumerables k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l) etcétera m) que acaban de romper el jarrón n) que de lejos parecen moscas". (Borges ,1974, p. 708)

procede de la constitución metafórica de campos que son los que dan origen a los géneros y las especies” (Ricoeur, 2001, p. 35).

La metáfora vive de una semejanza con el objeto real que trasciende el propio parecido. En ella podemos descubrir una esencia inabarcable en el objeto original. “La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desplegado por la *ficción*” (Ricoeur, 2001, p. 12). Lo fundamental de la metáfora es que en un giro de transfiguración se emancipa y toma vida. En este sentido nos encontraríamos con el mayor de los obstáculos que se podría colegir de la metáfora como constructora de conocimiento en el seno de la ficción. A saber, la flagrante aversión de que el discurso metafórico basado en la realidad se deje impregnar por la supuesta auto-referencialidad y ensimismamiento del discurso poético. Aquí la poética, “arte de componer poemas”, principalmente tragedias, se vincularía posteriormente con los orígenes de la tradición de la narrativa de ficción. Su efecto ante el mundo y la posible descripción de la realidad o su intencionalidad de afección sobre este parecería medido por un acto de mimesis en el mejor de los casos, pero de fantasía, persuasión y, quizá, también “fraude” o falla en lo real asumiendo el peor de los fines de esta. “La poesía (...) no pretende probar absolutamente nada; su finalidad es mimética, y tengamos en cuenta que, como diremos después, su objetivo es componer una representación esencial de las acciones humanas; su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico” (Ricoeur, 2001, p. 20). Por eso, aterrorizaba la idea de una imposición erística en el discurso como consecuencia del embellecimiento de lo poético o la transposición de lo metafórico generando de esta manera un equívoco rechazo. No obstante, esta creencia remitiría al trabajo de comprensión de la metáfora como reescritura útil. Así podríamos decir que “la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad” (Ricoeur, 2001, p. 13).

De esta manera, podríamos identificar cómo una de las cuestiones fundamentales en la lectura de Ricoeur sobre el texto aristotélico es traer a la luz la transformación del nombre al verbo en la expresión “metaforizar”. El pensador francés nos hace notar algo que también desarrollará a través del concepto de mimesis: la preponderancia de la idea de proceso ante el resultado final. Es decir, en la metamorfosis de la noción, del objeto, en la acción de transformación se produce un nuevo paradigma que facilita un acercamiento a la formalización



del mundo mediante el lenguaje. De esta manera, podríamos esgrimir que “(t)odo se anuda en el término llamado *mythos*, que se puede traducir por intriga o trama” (Ricoeur, 2001, p. 55). Como ya veíamos, la palabra, junto a la imaginación, han articulado estructuras del decir más allá de la expresión comunicativa, descriptiva o prescriptiva de darnos en el mundo. La poética, la narración, el mito, el relato son formas estratégicas con las que abrir un horizonte para pensar rebasando lo establecido, dotando a la imaginación de una extensiva estructura de construcción de la memoria, del individuo y del colectivo. Todos ellos unidos por el influjo de la ficción.

“No cabe *mímêsis* más que donde hay un “hacer”” (Ricoeur, 2001, p. 58). Bajo esta divisa apreciaríamos otro de los ítems primordiales en la cuestión de la *Poética* de Aristóteles y en el estudio de Ricoeur. Nos referimos a la definición de mimesis. La *mímêsis* se presenta como un proceso, una acción, un movimiento. Es la realización de construir la trama. Por lo tanto, el *mythos* es la *mímêsis*. Desafortunadamente en la mayor parte de los casos, la *mímêsis* aristotélica presentada en la *Poética* se ha interpretado bajo el halo de la imitación, de la copia. Sin embargo, si bien el referente a lo real existe, se presenta ante nosotros —a través de la metáfora— como el acoplamiento paradójico entre el acercamiento al objeto de la realidad y el distanciamiento producido por la trama. El mito encarnaría la metáfora viva. Allí donde las figuras se despiertan en el discurso o despiertan un discurso dormido en la teoría. Más allá de un decir del sentido figurado las figuras legendarias ofrecerían una configuración del decir carnal y emancipado de la historia. Puesto que es él mismo quien crea su propia historia. Ricoeur argüiría que “la historia cuenta lo que sucedió, la poesía lo que habría podido suceder” (Ricoeur, 2001, p. 59). Así la mimesis nos revelaría lo real en cuanto acción, aunque esta esté dentro de una trama imaginaria. “Presentar a los hombres “como actuando” y todas las cosas “como en acción”, podría muy bien ser la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, cualquier dormida potencialidad de existencia aparece *como* manifiesta. Cualquier capacidad latente de acción *como* efectiva” (Ricoeur, 2001, pp. 65-66).

Llegados a este punto deberíamos indagar sobre el concepto de *mythos* como *mímêsis*. Es decir, como *mythos* que se presenta en la acción de la *mímêsis*. La metáfora, en tanto que trama que trasciende, deviene el lugar de la construcción de la historia. De nuevo, seguiremos a Paul Ricoeur en la lectura de Aristóteles y definiremos la mimesis como “la imitación creadora de la experiencia temporal viva mediante el rodeo de la trama” (Ricoeur, 2004, p. 80). En el proyecto filosófico de Aristóteles no existirá la distinción entre la “*mise en intrigue*” (*mythos*),

construcción de la trama, y "*l'activité mimétique*" (*mimêsis*). La primera se inclina paradójicamente a englobar la actividad narrativa del drama, la epopeya y la historia, mientras que la segunda se orienta hacia lo que llamará poesía trágica; es decir, el relato. La perspectiva de Ricoeur sobre la narración sea esta un relato de ficción o un relato histórico, viene dada de su relación con el tiempo. Para el filósofo francés estas ideas emergen de la disposición que en la obra de Aristóteles se nos ofrece en la indistinción entre *mythos* y *mimêsis* a partir de una relación cruzada, "cruzada sobre la experiencia temporal viva" (Ricoeur, 2004, p. 82). La importancia con la que dotamos al binomio *mimêsis* - *mythos* en este trabajo tiene origen en la incidencia sobre la *Poética* de Aristóteles a través de la lectura de Paul Ricoeur que queda reforzada de esta manera. Estas ideas generales presentes en el trabajo del francés supondrían en nuestro estudio el desarrollo de la referencia cruzada sobre el modo de construcción de la trama y la manera de construir el mundo a través del relato. La intencionalidad de la *mimêsis* en la construcción de la trama descansa en cómo esta se aplica a la formalización de mundos posibles. Consecuentemente, podemos decir que de ella dimana uno de los aspectos nucleares para nuestra investigación: su sentido operacional<sup>25</sup>.

Quando Aristóteles, al sustituir el definidor por lo definido, diga que *mythos* es "la disposición de los hechos en sistema" (*he ton pragmaton systasis*) (50a, 5), habrá que entender por *systasis* (o por el término equivalente *syníthesis*, 50a, 5) no el sistema (como traducen Dupont-Roc y Lallot, *op. cit.*, 55), sino la disposición (si se quiere, en sistema) de los hechos, para señalar el carácter operante de todos los conceptos de la *Poética*. (Ricoeur, 2004, p. 82)

Es decir, la disposición de los hechos nos proporciona la acción operante y no el sistema como se ha creído entender en la interpretación de la *Poética*. El *mythos* atrae el poder de composición y de esta manera se hace verbo en el componer. Así podríamos colegir que la poética es el arte de "componer las tramas", los mitos, los relatos. En este mismo sentido nos hallaríamos con el concepto de *mimêsis*. Esta debe ser entendida desde su activación como verbo. A saber, "imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación" (Ricoeur, 2004, p. 83).

De esta manera, podríamos decir que "si reservamos a la *mimesis* el carácter de

---

<sup>25</sup> La importancia de la *mythos* en su relación con la *mimêsis* es uno de los paradigmas que se bosquejan para la propia construcción de nuestro proceder metodológico, pero también como marco desde el que disponernos ante las relaciones de historia, ficción y relato del yo. Por eso, y siguiendo las palabras de Ricoeur, "(m)i insistencia incesante sobre este carácter dinámico, impuesto por el adjetivo "poético" a todo el análisis posterior, es, sin duda, intencionada". (Ricoeur, 2004, p. 83)

actividad que le confiere la *poiesis*, y si, además, mantenemos el sentido de la definición de la *mimesis* por el *mythos*, entonces no se debe dudar en entender la acción —complemento de objeto en la expresión: *mimesis praxeos* (50b, 3)— como el correlato de la actividad mimética regida por la disposición de los hechos (en sistema). (Ricoeur, 2004, p. 85)

La estrecha relación entre *mímêsis* y *mythos* corresponde a su acción. Es decir, a la correlación entre la acción mimética y la disposición de los hechos en suma determinando la narración. No obstante, una advertencia se ciñe a esta definición: la posible autorreferencial o imposible salida del texto. Y, además, la constrictión recibida de la lectura de Aristóteles donde esta recaería solamente sobre la tragedia. Entonces, nos significaríamos por una construcción del relato en acción donde el género se hace indistinto alejándose -de esta manera- del encasillamiento o estadio estanco. Puesto que se perdería la idea propia que define al *mythos* como a la *mímêsis* de una acción. “El género, aquí, es la imitación o la representación de la acción” (Ricoeur, 2004, p. 87). Es decir, de la disposición del hecho que es lo que llamamos narración. Y, por tanto, de la acción que realizamos cuando narramos.

Así, el mito destacaría por su dimensión primordial en cuanto que el relato se convierte mediante la acción en “otro lugar” a través del carácter operacional de este. El mito es relato. Y "(l)a trama es la representación de la acción" (50 a, 1). Pero que en su transposición como acción se convierte en esta misma. Es decir, la acción se manifestaría en su propio hacer definiendo lo realizado. Los hechos pueden narrarse en primera persona por un individuo (el héroe) o por un colectivo (el pueblo). De hecho, se ha entendido que las concurrencias o peripecias de los héroes legendarios, sean de base real o fantástica, se convierten en la forma de universalización de los actos, las pasiones y las virtudes. El mito siempre ha sido entendido como memoria colectiva. Un relato de agenciamiento, una narración donde lo colectivo se construye en torno a la trama de lo acontecido en esta. Esta agencia corresponde con la propia representación de la acción, pero también con la acción en sí misma. Esta es un decir juntos, un hacer juntos. Y esta erige nuestra historia y la Historia.

Cuando Aristóteles atiende a definir a aquellos que representan el *mythos*, la acción en el seno de la *mímesis*, se aventura a llamarles “actuales”. Estos experimentan el relato como un hacer del mito en la experiencia propia y lo representan en cuanto acción. Así de manera íntima uno se apropia del mito. Es decir, el relato se construye en un imaginario propio, pero que es compartido con la comunidad. Esta idea podría expresarse en la conceptualización de los universales. La pretensión del mito se hallaría en la universalización de las ideas que proyecta

sobre el mundo. Sin embargo, bajo esta intencionalidad se perderían otras formas de conocimiento y de construcción de la realidad. Veamos qué nos dice Ricoeur respecto a estas ideas:

Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por lo tanto, a la ética y a la política. La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización. Sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia. Su "hacer" sería de entrada un "hacer" universalizante. (Ricoeur, 2004, p. 96)

La problemática a la que nos enfrentamos es la imposibilidad de un hacer universalizante cuando las circunstancias son construidas sobre el relativismo y el conocimiento situado. Entonces se abre un camino para la fábula que es capaz de nombrar en lo fantástico, incoherente o monstruoso lo común del agenciamiento. Por eso, esas tramas, los mitos contemporáneos deben ser aglutinadores de los diferentes universos, formas de vida y estructuras de existencias más allá de las que se plantearon como universales en otros momentos de la historia de la humanidad. De hecho, pese a su resistencia podemos comprobar que finalmente Ricoeur atiende a la posibilidad de un desplazamiento de la *mímêsis* poética como conductora hacia una acción en el mundo. "En pocas palabras: para que pueda hablarse de "desplazamiento mimético", de "trasposición" cuasi metafórica de la ética a la poética es necesario concebir la actividad mimética como vínculo y no sólo como ruptura" (Ricoeur, 2004, pp. 105-106).

Entonces afirmaríamos que la acción que expresaría el *mythos* en la *mímêsis* se conduce por vericuetos inexplorados capaces de construir nuevas tramas que expliquen qué somos desde lo fantástico, lo imaginario y lo fabulado. Puesto que todos los relatos no se identifican con el "héroe", ni con la idea de "pueblo" como es tradicionalmente empleada - tanto desde una perspectiva nacionalista, como desde el materialismo histórico. Así, la *mímêsis* en la lectura de Ricoeur permite vincular al texto con la realidad, puesto que este produce una mimesis del mundo. Sin embargo, el *mythos* que se construye sobre la *mímêsis* de una acción ficcional construiría mundos posibles. Es decir, el mundo no tal y como es, sino el mundo que está por venir.

En este sentido vendría a nuestro camino otra de las problemáticas sujetas al empleo de la metáfora en relación con el *mythos*. La aplicación de los múltiples sentidos ofrecido por el discurso poético, la metáfora en el campo especulativo conlleva una constante plurivocidad. En este sentido la multiplicación de significados se inscribe en la hermenéutica de la especulación

pudiendo hacernos sucumbir a la equivocidad de la propia práctica metafórica en el seno del *mythos* como metáfora viva. El pensamiento no debería poetizar, no debería metaforizar, puesto que caería en “palabras vacías de sentido”, nos diría Aristóteles en la *Metafísica* (*Metafísica* I, 9, 991 a 19-22). “Entre filosofía y metáfora surge una implicación totalmente nueva, que las encadena en el ámbito de sus presuposiciones ocultas, más que en el de sus intenciones declaradas” (Ricoeur, 2001, p. 372). Y aquí la transposición de la metáfora, nos coloca de nuevo en otro lugar. Los significados ocultos, las historias socavadas, las nociones híbridas o las formas fluidas se imponen en un relato difícil de escribir. Entonces el mito se podría definir nuevamente como una trans-misión, una misión que trasciende su propio fin. ¿Cuál es este? El decir lo que es una cosa yendo más allá, explicándose en ese decir y no-decir. “La metáfora se dice metafóricamente” (Ricoeur, 2001, p. 285). Es un movimiento de lo visible a lo invisible<sup>26</sup>.

En un acto de transposición donde la palabra y la acción van más allá de sus significados, otras formas de explorar el mito se hacen posibles. Veamos a partir de estas anotaciones cómo el relato se configura en cuanto construcción de la trama en el interior de la imitación de la propia acción (*mythos* como *mímêsis*). Pero también cómo en la actividad mimética de la representación de la acción se quiebra la propia mimesis para construir otra narración, un tiempo mítico otro. Para ello nos acompañaremos de una serie de acercamientos al desarrollo del *mythos* y su relación con el yo y lo social. Es decir, desde una perspectiva automitopoiética (capaz de generar un mito individual que se reproduce en sí mismo) y una mitología caracterizada por los acoplamientos anónimos y diversos en sus agenciamientos.

Roland Barthes escribió una serie de artículos para la revista *Les Lettres Nouvelles* entre 1954 y 1956. Como una suerte de mitos sobre la cultura de masas y la crítica ideológica, la burguesía fue caracterizada como el monstruo del momento. Fue en el año 1957 en el que apareció la compilación de los cincuenta y tres mitos junto a un ensayo de once apartados llamado “Le mythe, aujourd’hui”. La obra completa tomó el título de *Mythologies*. De la manera habitual, el texto de Barthes parece una especie de diario conceptual. Bajo este título captura una serie de momentos, conceptos, ideas, casos concretos sobre los que dirige su mirada escrutadora trabajando en un lenguaje literario, más que ensayístico, y que posteriormente

---

<sup>26</sup> Este representaría un vuelco a la iconicidad, a la metáfora viva en los objetos y la posibilidad de articular el mito desde las propias artes visuales.

desarrollaría como forma entre la teoría y la literatura en obras como *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) o en *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Bien es cierto decir que en la primera parte del siglo XX fue Walter Benjamin, desde el campo de la filosofía, el primero en utilizar esta escritura ensayística fragmentaria donde la experiencia, la hermenéutica, la crítica, la escritura visionaria y el análisis conceptual se entrecruzan en textos particularmente crípticos, algunos herméticos y mesiánicos y otros marcadamente, al menos así lo ha pretendido la crítica literaria, autobiográficos. Pero si en el caso de Benjamin, este apela por un cosmos, por una constelación de conceptos que dotan de sentido a la historia; en el de Barthes se trata más bien de fragmentos de vida que se expresan en la forma de escenas con las que componer un álbum casi fotográfico. *Mythologies* nos recordaría a algunos fragmentos de *El libro de los pasajes* donde se describe la vida eufórica de comienzos de siglo en París, los pasajes comerciales donde se reúne la multitud o los orígenes del capitalismo. No obstante, *Mythologies* parece acercarse a un tiempo muy concreto donde la corriente socialista y la crítica a la cultura en Francia adquiere un papel fundamental. No podemos admitir que su estilo sea reivindicativo o transgresor como el grupo que rodeó la publicación *Socialisme ou barbarie* o posteriormente los intelectuales del 68' y su oposición a una cultura de la espectacularización -tampoco fue el cometido principal de Barthes quién se interesó especialmente por la semiótica. No obstante, el espíritu de estos textos enaltece ciertos posicionamientos sociológicos y estructuralistas donde la semiótica adquiere una importancia notable. Así, estos mitos de la sociedad burguesa encadenarían con el trabajo de análisis de los signos sociales a través de los textos que construyen la cultura. De manera apriorística, el mito en esta obra de Barthes se aplicaría como la cristalización en el lenguaje de los elementos de las estructuras que codifican las formas sociales.

De esta manera, el semiólogo francés afirmarí que "(l)e mythe est une parole". "(L)e mythe est un système de communication, c'est un message". (...) "(C)'est un mode de signification, c'est une forme"<sup>27</sup> (Barthes, 1970, p. 193). Una forma a la que modelar según los contornos históricos, la manera en la que se emplea y cómo revierte en la sociedad. "(P)uisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours"<sup>28</sup> (Barthes, 1970,

---

<sup>27</sup> "(E)l mito es una palabra". "(E)l mito es un sistema de comunicación, es un mensaje". (...) "(E)s un modo de significado, es una forma" (Barthes, 1970, p. 193).

<sup>28</sup> "Dado que el mito es una palabra, cualquier cosa puede ser un mito, que es justiciable por un discurso".

p. 193). La preferencia de la palabra que se convierte en mito es la manera en la que este se inscribe como discurso. Discurso y mito irían de la mano. Pero ¿solo la palabra es mito? El mito como palabra es signo. Es decir, este representa una serie de cosmogonías según las circunstancias en las que se da. En tanto que posee un significado la imagen también puede ser mito. Según Barthes, el mito surge de la ciencia de la semiología. Por eso, en cuanto “l’univers est infiniment suggestif”<sup>29</sup> todo es susceptible de ofrecernos un significado mítico. “Chaque objet du monde peut passer d’une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l’appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n’interdit de parler des choses”<sup>30</sup> (Barthes, 1970, p. 194). Sin embargo, el mito toma como parte la semiología, por un lado, y, por otro, la ideología, entendida como ciencia histórica, capaz de componer un análisis de las “ideas-en-forma”. Así el mito es discurso. Pero de una clase que revela, que hace hablar las palabras desde otro lugar. “Le mythe ne cache rien et il n’affiche rien: il déforme; le mythe n’est ni un mensonge ni un aveu: c’est une inflexion”<sup>31</sup> (Barthes, 1970, p. 215). De esta manera vendría a naturalizar una serie de representaciones del mundo como el propio mundo en un discurso que se explicita en la preferencia de este. A pesar de lo que aparentan las palabras del autor francés, la acción de naturalización del mito vendría a despolitizar la palabra. Puesto que el mito perpetuaría una forma de vida burguesa, pero no una forma de existencia fuera de esta. “(L)a dépolitisation qu’il opère intervient souvent sur un fond déjà naturalisé, dépolitisé par un méta-langage général, dressé à chanter les choses, et non plus à les agir”<sup>32</sup> (Barthes, 1970, p. 231). El mito devendría inocente, despolitizado, por medio de la ficción. “(L)e méta-langage est un luxe”<sup>33</sup> (Barthes, 1970, p. 236). Así cualquier mito de izquierdas quedaría embebido dentro de la economía mítica o la semiología capitalista de la burguesía.

En numerosas ocasiones Barthes ha sido examinado bajo la lupa de sus detractores. A *Mythologies*, entendido como un ejercicio de análisis semiótico de los mitos, se le ha achacado la posible conversión en impostura intelectual que abandonaría la crítica. Puesto que en ningún

---

<sup>29</sup> “el universo es infinitamente sugerente”.

<sup>30</sup> “Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, porque ninguna ley, natural o no, no prohíbe hablar de las cosas”.

<sup>31</sup> “El mito no esconde nada y no muestra nada: deforma; el mito no es una mentira ni una revelación: es una inflexión”.

<sup>32</sup> “(L)a despolitización que él opera a menudo sobre un fondo ya naturalizado, despolitizado por un metalenguaje general, entrenado para cantar cosas y ya no para actuarlas”.

<sup>33</sup> “(E)l metalenguaje es un lujo”.

momento ofrecería una metodología de los mitos en la selección de su escritura. Y esta ambigüedad podría acarrear un cierto hermetismo en la labor del semiólogo. No obstante, es difícil obviar cómo el texto caracteriza una mitología de la sociedad burguesa en relación no solo a la literatura, sino en la construcción de un imaginario y, por tanto, un discurso vinculante a la sociedad de mediados del siglo XX. Ciertamente, al final de la publicación Barthes confiesa sus reticencias en relación con la unión entre la ideología y la poesía en el mito coligiendo de esta conclusión la negación de todo potencial de transformación vinculado a este. Y, por lo tanto, cualquier posibilidad de ser bien aspectado como relato crítico y propositivo.

La perspectiva de Roland Barthes parecería impedirnos construir en el mito un relato emancipador o liberador. De hecho, las mitologías a las que se enfrenta son aquellas que organizan un orden social, político e institucional de las formas de vida. Todo aquello alejado de ese ordenamiento sería comprendido como ajeno, peligroso e insurrecto. Consiguientemente el mito no existiría para la revolución. Puesto que esta siempre quedaría sofocada por el “verdadero” mito autoimpuesto de la civilización y *status quo*. A pesar de esta visión, existen grietas en la historia y exaltaciones que hacen de la vida de algunos fábulas contestatarias y divergentes. Pero para ello deberemos acercarnos a la idea de un relato en primera persona.

En 1972 Harald Szeemann empleaba por primera vez en el ámbito de las artes la noción de “mitología individual” adoptándola como título en una de las quince secciones que comisarió en la *documenta 5* de Kassel<sup>34</sup>. Sin embargo, el crítico y comisario ya lo había utilizado en 1963 a propósito de una exposición de Henri Étienne-Martin en la Kunsthalle de Berna donde era director en aquel momento. Étienne-Martin a su vez se vio influenciado por la obra de Gérard de Nerval para quien el crítico literario Albert Béguin en 1952 había formulado por primera vez el concepto. En este sentido la mitología individual correspondió a la idea de confusión de las formas colectivas del mito con las biográficas del sujeto. De hecho, la mitología individual se construiría como un relato personal fantástico que da explicación sobre el ingreso del sujeto en su realidad. Tal fue la manera en que se empleó este término en las artes plásticas de mediados del siglo XX que se marcó como paradigma descriptivo del genio individual. Este supuso la creación de una fórmula para definir la obra de un artista independiente de todo colectivo o manifestación artística con un trabajo íntimo y difícil de clasificar. Cuando Szeemann pone en circulación este término enfatiza la disonancia con la marcada tradición historiográfica de

---

<sup>34</sup> La *documenta 5* comisariado por Szeemann tuvo como título “Questioning Reality – Pictorial Worlds Today”.



bautizar la sensibilidad y hacer de una época o colectivo bajo un “ismo”. En aquel momento el concepto se orientaba en el mundo de las exposiciones artísticas como una incógnita sobre el “genio” capaz de escapar de los designios de ser nombrado por los movimientos del arte povera, el minimalismo, fluxus, el arte conceptual, entre otros. No obstante, como reflexionara Jean François Chevrier en el catálogo a la exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* en 2013 del MNCARS, en este sentido “el mito queda “reducido” cuando se vuelve un argumento, si no un pretexto, en un proceso de fabulación cuyo motor y cuyo envite se encuentran en la biografía del artista o del escritor. La mitología individual es una transformación de la biografía, que opera especialmente sobre los elementos genealógicos constitutivos de la novela familiar” (Chevrier y Pijollet, 2013, p. 23). Cuando Chevrier define la mitología individual la acompaña de una “genealogía fantástica”: “(l)a *Genealogía fantástica* es el ejemplo tipo de la elaboración de una mitología individual (personal). Ésta se basa en *hechos* escogidos, procede de las *asociaciones del delirio*, convoca y se une a *la Historia*” (Chevrier y Pijollet, 2013, p.47). Como observamos, la complejidad de los orígenes del término focaliza la construcción del mito en la vida de un individuo que interactúa entre lo fabulado y lo fáctico. Así, mediante metáforas obsesivas que corresponden con un imaginario fundente, se desarrolla una “libertad de la autoconstrucción legendaria” (Chevrier y Pijollet, 2013, p. 49) en las que el individuo construye las formas de habérselas con el mundo. Podríamos decir que estas metáforas parlantes se encarnan en las mismas obras que son el mito. El relato del propio artista que finalmente se corresponde con una cosmogonía común. El mito personal, como explica Chevrier, “abre a la invención nuevas formas de relato” (Chevrier y Pijollet, 2013, p. 49).

De esta manera, la inspiración de una mitología individual sería tomada desde sus orígenes en la vida y obra de Gérauld de Nerval. El escritor francés fue el primero en recibir esta definición en las palabras de Albert Béguin. Nerval tenía dificultades para delimitar los hechos de su vida y aquellas ilusiones o fantasías entre las que se paseaba más allá de la escritura y el sueño. De hecho, estas fueron una extensión de lo que vivía generando un desdoblamiento del pliegue que es la propia vida donde lo psicológico, lo físico y lo metafísico se resguardan en el individuo. Dice en uno de sus relatos:

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un

engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence<sup>35</sup> (Nerval, 1855, p. 41).

*Aurélia, ou le rêve et la vie* (1855) parece apelar a una vida en el sueño, a la irrealidad de lo ilusorio. De hecho, este cuento fue inspirador para algunos artistas surrealistas, para analistas psicoanalíticos, pero también para formular la cesura entre la vida y la ficción; es decir, una biografía donde la ensoñación de la fantasía aquilata la experiencia de la propia vida. Sin embargo, el relato no sucumbe a ser la descripción de truismos o extravagancias sin comprensión. Las acciones de la otra vida, las que generará el mito de un hombre, son lógicos y memorables.

Ici a comencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect doublé, - et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine...<sup>36</sup> (Nerval, 1855, p. 47).

Y es certero pensar que el relato de Nerval no es una nadería, sino la descripción del camino hacia la muerte atravesado por la locura y el paraíso perdido. ¡Porque "(l)"Univers est dans la nuit!"<sup>37</sup> (Nerval, 1855, p. 62). Las metáforas impregnan cada frase para inclinarse hacia el mito de la existencia y del mundo.

On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et d'inscriptions en toutes langues connues, une sorte d'histoire du monde de souvenirs d'études et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible ou qui en allongeait la durée. Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au delà: j'entrevois, comme en un souvenir, le premier acte formé par les génies au moyen de talismans<sup>38</sup> (Nerval, 1855, p. 64).

---

<sup>35</sup> "El sueño es una segunda vida. No podría perforar sin estremecer esas puertas de marfil o cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros momentos del sueño son la imagen de la muerte; un entumecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el momento preciso en que el yo, bajo otra forma, continúa el trabajo de la existencia".

<sup>36</sup> "Aquí comenzó para mí lo que llamaré la efusión del sueño en la vida real. Desde este momento, todo tomó a veces un aspecto doble, -y eso, sin que el razonamiento nunca faltó de lógica, sin que la memoria perdiera los más ligeros detalles de lo que me estaba pasando. Solo mis acciones, insensatas en apariencia, estaban sujetas a lo que se llama ilusión, según la razón humana...".

<sup>37</sup> "el Universo está en la noche".

<sup>38</sup> "Me dieron papel, y durante mucho tiempo me dediqué a representar, con mil figuras acompañadas de relatos, versos e inscripciones en todos los idiomas conocidos, una especie de historia del mundo de recuerdos de estudios y fragmentos de sueños que mi preocupación hacía más sensibles o que alargaban su duración. No me detuve en las tradiciones modernas de la creación. Mi pensamiento retrocedió más allá: vislumbré, como en un recuerdo, el primer acto formado por genios mediante talismanes".

Como el protagonista de su relato, Nerval padeció entre otras dolencias el mal de la pérdida de su amada. A lo largo de su vida acudió al relato y a la escritura para plasmar sus experiencias de encuentro con ella, desesperado por su infatuación, pero también con su otra vida, a veces a través del sueño, otras mediante los excesos en ciertos aspectos de su vida, y otras tantas por medio del empleo de dispositivos de autoconocimiento entroncados con la nigromancia y el ocultismo. Pero, principalmente mediante la construcción de la vivencia de un mundo otro. Todas estas pesquisas nos ponen sobre la pista de la configuración de su mito individual y como este influiría a otros artistas y escritores para pensar en otros mundos.

Entonces vendría a nuestro encuentro la cuestión pertinente al discurso del loco y su verdad. ¿Puede un alienado decir la verdad? ¿pueden las palabras de una mente enajenada construir un mito? “(C)'était la vérité fatale sous un masque de folie?”<sup>39</sup> (Nerval, 1855, p.76). Tanto Michel Foucault como Michel de Certeau investigaron las figuras del loco, del marginado social, de la fábula de la anormalidad. Las historias de estos alienados se llenan de episodios fantásticos, de situaciones aberrantes, pero reales; de concepciones excéntricas, aunque visionarias. La verdad del loco es la fábula de un mundo otro. Un mundo por conquistar que altera y pone en desequilibrio la sociedad dominante en la que vivimos.

En este sentido Jacques Lacan definió acertadamente la relación entre verdad y mito en la conferencia que concedió durante la primavera de 1953 en el Collège de philosophie bajo el título *Le Mythe individuel du névrosé ou "Poésie et vérité" dans la névrose*<sup>40</sup>:

Le mythe étant précisément ce qui peut être défini comme donnant une formule discursive à ce quelque chose qui ne peut pas être transmis dans la définition de la vérité, puisque la définition de la vérité ne peut que s'appuyer sur elle-même, et que c'est en tant que la parole progresse par elle-même -et par exemple dans le domaine de la vérité- qu'elle la constitue. Elle ne peut pas se saisir, ni saisir ce mouvement d'accès à la vérité comme une vérité objective, elle ne peut que l'exprimer d'une façon mythique, et c'est bien en ce sens qu'on peut dire que, jusqu'à un certain point, ce en quoi se concrétise la parole intersubjective fondamentale<sup>41</sup>. (Lacan, 1953, p. 3)

---

<sup>39</sup> “¿Era la verdad fatal bajo la máscara de la locura?”.

<sup>40</sup> Conferencia leída el 4 de marzo de 1953 en el Collège de philosophie de París.

<sup>41</sup> “El mito siendo precisamente lo que se puede ser definido como dado una fórmula discursiva a ese algo que no se puede transmitir en la definición de verdad, ya que la definición de verdad solo puede fundamentarse en sí misma, y que es en la medida en que el habla progresa por sí misma - y por ejemplo en el dominio de la verdad - que lo constituye. No puede tomarse, ni tomar este movimiento de acceso a la verdad como una verdad objetiva, solo

En esta lectura Lacan pone sobre la mesa las características del mito individual en relación a la neurosis. Cuando hace referencia al mito está perfilando la teoría freudiana de la constitución del mito de Edipo en el psicoanálisis. De esta manera, argumentaría cómo el mito edípico trabajaría en el sentido de atraer las disposiciones individuales que configuran al sujeto a través de su constelación familiar para desbordar la experiencia del uno y encontrar los trazos patológicos de la sociedad.

Así, la función simbólica del mito convoca las formas representadas, pero también la propia representación para los actores de esta. Y en su carácter envolvente se superpondría a lo real, sin entrar en juego la relación con la verdad. El mito cristalizaría en su configuración la función del relato como construcción real entre los que hacen posible la existencia del mito. Lo que se observa conspicuamente tanto en la genealogía fantástica de Nerval como en el carácter mitológico de los neuróticos de Lacan es una persecución delirante por la constitución de una mitopoética. En ellas se construye el relato biográfico entre hechos y especulaciones.

Así, el mitema del mundo, a diferencia de un meme cultural, se pronuncia como un elemento discursivo que opera de forma inexorable junto al sujeto. El individuo produce un relato no solo en términos personales e íntimos, sino que pone de manifiesto las relaciones inextricables con la comunidad. Es decir, con un nosotros en correspondencia directa con el concepto de mundo. Y de esta manera el mito se encarna en cada momento después de la Modernidad, en concreto en la época de la mundialización, como una metafísica por el mundo. En consecuencia, este abandonaría el giro subjetivo de una individualidad ególatra en la que se había entronado en especie magnánima desde la Ilustración. De esta manera, el sujeto moderno, Narciso en su plenitud, tendría como legislador del entendimiento un Napoleón de manicomio de provincias. ¿Cómo pudo olvidarse el “gran afuera”? El discurso de la Modernidad sería el mayor constructo por el que cualquier causa ofensiva imperialista de conquista y colonización se efectuaría por un orden civilizatorio.

Pareciera que el mito fuese agotado y escindido de su funcionalidad en la era de las luces y, qué en el uso íntimo, en los claroscuros del individuo halló cobijo. El mito ya no cuenta

---

puede expresarlo de manera mítica, y es precisamente en este sentido que podemos decir que, hasta cierto punto, en el que se concretiza el discurso intersubjetivo fundamental”.

la historia de cómo se hizo el mundo, cómo nacieron las especies o cómo un héroe conquistó un pueblo. Incluso la genealogía fantástica de un yo necesita ser situada. Las nuevas épocas traen con ellas la necesidad de reescribir la historia a través del mito del fin. Apocalipsis, Armagedón, Juicio final son algunos de los nombres que antiguamente definieron lo que hoy llamamos genocidio y ecocidio. Hoy día el fin parece tener la necesidad de contarse de formas muy diferentes, y no solo aquella relacionada con el cambio climático, el capitalismo aberrante o el ser humano escindido en carburador de la máquina y marca “yo”, serían portadoras de una nueva manera de inscribirse en el universo mitológico a través de las narraciones.

El régimen semiótico del mito, indiferente a la verdad o falsedad empírica de los contenidos, se instaure siempre que la relación entre los humanos como tales y sus condiciones más generales de existencia se impone como un problema para la razón. Y si toda mitología puede ser descrita como una esquematización de condiciones transcendentales en términos empíricos -como una re-proyección validante de ciertas razones suficientes imaginadas (“narrativizadas”) como causas eficientes-, entonces el corriente impasse se torna tanto más trágico, o irónico, conforme somos capaces de ver el problema de la Razón recibiendo el aval del Entendimiento. (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 30)

Como promulgarían Déborah Danowski y Edurado Viveiros de Castro, la clave de nuestras cosmogonías se hallaría en el paso de metafísica del mundo a la mitofísica. Si la metafísica abarcaba todo aquello que desbordaba la física como estudio del mundo, la mitofísica dotaría a aquello que rebasa la ontología y la física de una narrativa en tiempo presente. Y esta narrativa elocuentemente, como acompañan estos autores en su argumentación<sup>42</sup>, nacería de los acoplamientos íntimos que las especulaciones nos ofrecen desde la ficción de la propia mitología.

Solo en el momento en el que hemos visto cómo la historia natural se estaba desmoronando es cuando hemos comprendido que la historia humana se estaba arruinando también. Entonces los relatos han tenido que ser revisados, entonces los entrecruzamientos entre las historias de naturaleza y de humanidad han sido necesarios. Este es el momento en el que nuevos mitos han emergido para narrar algo que había quedado desplazado desde hacía mucho tiempo: una historia del relato en la que contarnos en el interior del mundo. Como podrían sugerir Danowski y Viveiros de Castro junto a otros autores, el ejemplo del Antropoceno pondría sobre la mesa la creación de un mito de la catástrofe natural donde el monstruo mítico sería el ser humano, un monstruo engullido o transformado por la máquina del Capital capaz de

---

<sup>42</sup> Danowski y Viveiros de Castro citan aquel momento del relato de Jorge Luis Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en los que el protagonista explica que la metafísica pertenece a una rama de la literatura fantástica.

devastar con su forma de vida cualquier otra sobre la tierra. Esta historia nos suena. Nos la hemos contado constantemente desde los últimos cincuenta años y mucho antes en los relatos fantásticos y de ficción, pero con la gran diferencia que ahora esta historia nos la cuenta la naturaleza. De esta idea se desprende la constante necesidad de una cosmogonía que más que nunca explique el mundo tal y como se vive en presente. Por eso, es tan importante como declarara Donna Haraway la necesidad de mitos que nos cuenten. El mundo al que da crédito el *mythos* se nos ofrece en correlación a un nosotros. Por lo tanto, el mito de nuestra época es aquel que nos relata un nosotros en cuanto mundo. De estas circunstancias convergen diferentes cuestiones sobre “quién es el mundano o el “mundanizado”” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 52) que narra este mundo. Sobre esta pregunta la autoficción con una deriva del yo en comunidad capaz de especular sobre un porvenir y estar en el mundo podría darnos claves para una posible respuesta.

Por consiguiente, podemos dirimir que el mito es un juego para el pensamiento. Como cualquier pregunta metafísica y más allá de la metafísica, es más importante las cuestiones que emanan de los razonamientos que la conclusión o resolución consecuente. Porque, como veremos más adelante, la solución siempre vendrá de la mano de un aparato circunstancial donde el marco de acción se abre a la especulación de los posibles. No obstante, el mito no solo promueve un movimiento del pensamiento para problematizar situaciones y buscar resoluciones, sino que también activa una manera de proceder en el mundo más allá de una construcción simbólica. Es decir, acude a la construcción de discurso, abre con la palabra el significado de lo que es la experiencia y el conocimiento y construye formas de ser en el mundo.

Al hilo de estos estudios y teniendo como telón de fondo la crisis climática, el agotamiento de los recursos energéticos, el fortalecimiento de las ideologías de extrema derecha, los crímenes de odio y la crisis sanitaria (después del ataque de la Covid 19 a lo largo del año 2020), los discursos utópicos y distópicos han florecido de manera desorbitada. Si podemos observar un acercamiento a estos géneros para el gran público, también recaemos en la multiplicación de discursos desde diferentes ámbitos que brindan simpatía por estos construyendo un imaginario profundo en lo que más adelante llamaremos narraciones especulativas. En uno de los cientos de artículos que se han publicado desde la declaración del estado de alarma en los diferentes países a lo largo del planeta, al que aludiremos a continuación, nos pareció especialmente significativo por retrotraerse a las nociones de mito y

fábula para formular nuevos relatos constitutivos de la nueva normalidad, de la nueva realidad, el siguiente escrito. El texto del José Luis Fernández Casadevante publicado a finales del verano de 2020 introducía como decíamos, un hilo genético entre las utopías que debemos contarnos para paliar las crisis actuales en el planeta y sus orígenes en el mito. En un lenguaje accesible al público parecería que atiende al mismo fin que Danowski y Viveiros de Castro anteriormente comentado. Pero con una gran excepción al panorama mitológico de los brasileños.

Junto al conocimiento científico disponible necesitamos imágenes del futuro capaces de seducir y emocionar, de visualizar nuevas cotidianidades y dotar a la gente de horizontes de sentido para los cambios sociales que demandamos. Una de las claves para estas narrativas transformadoras sería contar más historias de vida, incorporar anécdotas personales, pero, sobre todo, se trataría de inventar ficciones que tengan un impulso utópico anclado en prácticas alternativas, capaces de socializar una cultura ecológica y transmitir otros futuros posibles, pero no fantasiosos. (Fernández Casadevante, 2020)

El sociólogo incide en una historia de las utopías, como movimientos de lucha con incidencia en lo social, pero renegando de la fantasía<sup>43</sup>. Como hemos visto a través de la ficción y veremos en adelante, también la fantasía, puesta a disposición de la imaginación y el pensamiento resignificaría o dotaría de sentido a ciertas figuras, fórmulas míticas que propondrían modos para articular nuevos mundos.

Existe un ejemplo claro que vendría a apuntar sobre una “mitofísica” a la manera de Danowski y Viveiros de Castro. Es decir, un remplazo de la metafísica por una perspectiva ontológica fundada en el mito. Pero con un giro social que dota de una voz común, una tentativa de aunar la idea de mito personal y fábula política de una identidad en una narración especulativa. Y, además, se afinca en el relato del yo. En 1974 Adrian Piper aparece por las calles de Nueva York como *The Mythic Being*. Un ser definido como la expresión física de su yo masculino negro. Es decir, performando al hombre afrodescendiente de una época muy determinada -mediados de la década de los años setenta- donde la cultura “afro” comenzaba su andadura de luchas anti-opresivas. Con una camiseta negra y unos jeans acampanados, un cigarro en la mano y un bigote sobre su labio superior. Una peluca afro y unas gafas rematan el atuendo. Las piernas abiertas al sentarse, los brazos cruzados, la mirada directa y el flirteo con

---

<sup>43</sup> Los peligros de la ficción como de la fantasía bañan todo este estudio. Estos deben ser tomados como ejemplo de como ambas han caído en el descrédito, invalidando su impulso creador y propositivo para el pensamiento y la acción. Todavía resonarían aquellas palabras de Dilma Rousseff recogidas por Danowski y Viveiros de Castro donde nombraba la crisis climática como fantasías de los activistas ecologistas. (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 107).

mujeres construyen la acción. Se trata de un *dragging* político, un Drag King que es capaz de “encarnar lo que más odias”.

“Mi comportamiento cambia. Ando con paso firme y arrogante, a grandes zancadas, bajo mis cejas, alzo los hombros, me siento con las piernas bien separadas en el metro, para colocar cómodamente mis prominentes genitales” (Piper, 2003, p. 83). *The Mythic Being* se convierte en un “objeto hostil en la sociedad” (Caplliure, 2008, p.173), un otro que representa nuestros miedos y odios, contra aquellos que no sabemos lidiar porque el constructo social solo nos ha enseñado a odiar, a temer o a compadecer. “Sus actos de violencia son los que le representan, pero al mismo tiempo los que nos representan” (Caplliure, 2008, p. 173).

*The Mythic Being* es un personaje arraigado en la intimidad de Piper. Además de las imágenes conocidas en las que esta figura mítica aparece caminando a sus anchas por las calles de Nueva York su imagen queda inscrita en la prensa entre los años 1974 y 1975. Este emerge entre las páginas de *The Village Voice* una vez por mes. Entre las columnas dedicadas a las galerías una imagen del *Mythic Being* es impresa junto a un bocadillo, como el que se dibuja en las viñetas de los comics, incluyendo un texto. En cada ocasión este varía. Se tratan de fragmentos del diario que Piper escribió a lo largo de catorce años. Estas frases sirven como mantras. El pasaje del diario, junto a la rememoración del capítulo autobiográfico de la artista, desatan la meditación progresiva de este en el momento actual.

Lo repito, lo reexperimento, lo examino y lo analizo, me empapo de él hasta que lo he escurrido de significado y trascendencia personales. Se convierte en un objeto que puedo contemplar y, al mismo tiempo, pierde su categoría como elemento en mi propia personalidad o subjetividad. A medida que mi condición de sujeto se debilita, el significado del objeto se debilita a su vez, y viceversa.

El resultado final es que soy más libre por haberlo agotado como un importante determinante en mi vida, a la vez que aumenta su condición pública a los ojos de las muchas personas que lo perciben. La experiencia del *Mythic Being* se convierte así en parte de la historia pública y deja de ser una parte de la mía. (Piper, 2003, p. 83)

En parte deja de ser suya cuando es el *Mythic Being* quien se apodera de las palabras del diario, pero obviamente es cuando el mantra interpela al lector. De hecho, la fenomenología adscrita a la experiencia vivida como el *Mythic Being* pone de relieve la posibilidad de ser otro y la visibilidad de las desigualdades y el odio. “¿Hasta qué punto sería yo diferente si la historia que describía en mi diario le hubiera sucedido a un hombre?” “¿Me ha enseñado esta parte de la pieza algo sobre mí misma, o sobre el *Mythic Being*?” (Piper, 2003, p. 84). En este caso “(l)a palabra deja de describir el espacio, el contexto en el que se encuentra el *Mythic Being*. La palabra inscrita en el bocadillo es la acción de este ser mítico” (Piper, 2003, p. 173).



El poder del mito en acción, la acción de actividad mimética, se transforma en este caso en un relato que convulsiona en el cuerpo de Piper. A través de la construcción de las peripecias de un “héroe” o villano pone de relieve las relaciones de introducción o exclusión en la cultura, los límites de la identidad, la performatividad del género, pero también la ficcionalización de la Historia. Como suscribe la artista, *The Mythic Being* es “(u)na entidad abstracta de proporciones míticas, cuya historia es un asunto de conocimiento público y cuya presencia y pensamientos están dispersos por la totalidad de individuos que lo perciben en *The Village Voice*”. Este personaje sirvió a Piper para explorar su potencial “masculinidad”, para observar las transformaciones operativas en su cuerpo, pero también en su psique al aceptar esa personalidad y comprender las manifiestas relaciones con quien se cruzaba a lo largo de esta metamorfosis. *The Mythic Being* se convierte en una exploración psicológica desde el disfraz que se muestra como conducta y ser primordial haciendo de la existencia del *Mythic Being* un asunto público. Esta entidad abstracta es “el héroe de semificción que existe en parte en mí y en parte independientemente de mí. Contemplo su imagen y veo que por una parte él soy yo y, por otra, que es completamente inescrutable para mí” (Piper, 2003, p. 90). Puesto que esta entidad visual y psicológica que representa es principalmente el de una personalidad pública y no la íntima de la artista. Y, sin embargo, Piper afirma: “se ha infiltrado en mi psique; lo he asimilado en mi sentido del yo. Pero la relación entre él y yo no es la de denotación del objeto detonado; el *Mythic Being* no me “representa”. En cierto sentido, él es yo, pero como objeto abstracto independiente, él es solo él”. Pero también él es la encarnación de “todo lo que más odias y temes”- según asevera uno de los mantras envueltos por el bocadillo de la viñeta.

“Él es así la víctima y vencedora a un tiempo, sujeto y objeto de la violencia que encarna: es un catalizador de la violencia de nuestro mundo, una presencia extraña en el mundo del arte, pero familiar en el mundo” (Piper, 2003, p. 99). De esta manera, el personaje figurado por Piper adquiere el poder automitopoiético de responder a la construcción de un mito sobre el mundo en su confrontación. Desde el yo travestido se disuelve hacia la idea de un relato obsesivo por sobrevivir en un mundo hostil donde el propio generador narrativo es la hostilidad de y hacia este. Estas obsesiones son los pensamientos recurrentes de un nosotros edificado en el miedo y el odio hacia el otro. El mito de Adrian Piper es mitofísica de nuestros sentimientos más humanos donde la pulsión por la supervivencia impera frente a un verdadero nosotros. De esta manera, la fábula es reveladora y crítica, sintomática y abominable de un nosotros monstruoso e impuro donde el héroe ha cobrado la imagen de lo aberrante.

### 2.1.3 Las narraciones especulativas

“By speculating wildly, both art and philosophy seek to break away from pre-given boundaries or definitions. *What if...*”<sup>44</sup> (Samuel Saelemakers citado en Tuinen, 2017, p. 8).

Sjoerd Van Tuinen, editor de la publicación *Speculative art histories. Analysis at the Limits*, bosqueja de manera breve y sucinta cuáles serían las particularidades de las historias especulativas en el conjunto de ensayos de dicho libro. Se trata de una compilación de textos escritos por diferentes autores de distintas procedencias y campos de investigación. Esta publicación nace como corolario de los encuentros entre los autores en el simposium titulado bajo el mismo nombre: *Speculative Art Histories* que tuvo lugar durante tres días en el Kunstinstituut Melly, también conocido como FKWW y antiguo Witte de With Center for Contemporary Art<sup>45</sup>, de Rotterdam en mayo de 2013. Los materiales de investigación atraviesan la filosofía, la arquitectura, el cine, la danza, los media y la historia del arte, y ponen énfasis en su relación con el “giro especulativo” en el interior de la filosofía continental. En los exergos a lo largo de la introducción de la publicación, Van Tuinen se centra principalmente en la deriva que la filosofía especulativa ha desarrollado en el siglo XX y el siglo XXI para entender las diferentes vías que propone la especulación según el contexto. Así, escribe de esta manera:

---

<sup>44</sup> “Al especular salvajemente, tanto el arte como la filosofía buscan romper con los límites o definiciones preestablecidos. Y si...”.

<sup>45</sup> Desde la primavera de 2020 el Witte de With for Contemporary Art está en proceso de cambio de nombre como consecuencia de las iniciativas políticas postcoloniales y el derecho a la memoria que se tomaron en 2017. Una de las políticas incrementadas en los últimos años en los Países Bajos ha sido cambiar los nombres de espacios públicos (calles, edificios oficiales o de gestión pública, ...) que portaban nombres esclavistas o de empresarios, políticos o figuras de la colonización en África. Durante un tiempo y hasta que se ha reconocido un nuevo nombre para el centro más adecuado a su vocación cultural y teórica, este quedó bajo la votación y aprobación social de la ciudadanía de Rotterdam. En las redes sociales como en las formas de divulgación pública aparecía “Formerly known as Witte de With for Contemporary Art” (FKWW). Después de enero de 2021, el centro recibió como nombre Kunstinstituut Melly en honor a la función original del edificio: una escuela de formación artística. Pero también empleando el título de una intervención sita en el propio centro de arte: *Melly Shum Hates Her Job* del artista Ken Lum. Una valla publicitaria donde la protagonista, Melly Shum, una mujer joven asiodependiente, se muestra como una anti-heroína de clase trabajadora migrante.

This book uses an extended concept of speculation, which covers not only the rationalistic nihilism of Ray Brassier, the accelerationism of Reza Negarestani, the object-oriented ontology of Graham Hartman, the philosophy of nature of Iain Hamilton Grant, and so on, but also includes the transcendental empiricism of Gilles Deleuze, the speculative constructivism of Isabelle Stengers, the speculative pragmatism of Brian Massumi and the new materialism of Karen Barad<sup>46</sup>. (Van Tuinen, 2017, p. 2)

A tenor de estos deslizamientos, con una precisa enumeración de autores y filosofías en relación directa con el pensamiento especulativo, Van Tuinen nos provee de una suerte de genealogía sobre una posible Historia del Arte especulativa. De hecho, la compilación de textos en *Speculative art histories. Analysis at the Limits* pretende dar muestra de cómo la especulación, en las diferentes concepciones presentes en esta, promueve una revisión de la Historia del Arte tradicional, así como de la crítica de arte. Es decir, demostraría una reformulación de las maneras en la que accedemos al conocimiento del objeto artístico o las estrategias para aproximarnos a la propia experiencia artística. Esta vertiente que se origina principalmente en la crítica de arte y que tendría su desplazamiento hacia la historia del arte se ha denominado a ulterior: *fictocriticism* o ficción crítica.

Si en décadas anteriores podíamos observar cómo los departamentos de estudios culturales, estudios visuales o estudios comparados crearon las bases sólidas para tramar una serie de redes entre conocimientos, disciplinas, metodologías, objetos y sujetos de estudio según los objetivos situados de las investigaciones, no parece claro el lugar que las narraciones especulativas tendrían en la academia en estas materias. Pese a los esfuerzos de pensadores, artistas y críticos por introducir las historias especulativas en los estudios artísticos todavía parece difícil hallar el lugar idóneo para ellas. Las narraciones especulativas pretenden ser más que una acción narrativa para proponerse como un método de análisis y de escritura del conocimiento. Más allá de la producción artística, filosófica o escrituraria, las narraciones especulativas tienden a postularse como una metodología y una disciplina concreta. De hecho, estas serían para el campo de la historia del arte, de la producción artística y del pensamiento el constructo esencial para escribir contra-historia. En el ejercicio de la narración especulativa

---

<sup>46</sup> “Este libro utiliza un concepto extendido de especulación, que cubre no solo el nihilismo racionalista de Ray Brassier, el aceleracionismo de Reza Negarestani, la ontología orientada a objetos de Graham Hartman, la filosofía de la naturaleza de Iain Hamilton Grant, etc., sino también incluye el empirismo trascendental de Gilles Deleuze, el constructivismo especulativo de Isabelle Stengers, el pragmatismo especulativo de Brian Massumi y el nuevo materialismo de Karen Barad”.

se abre un horizonte de posibles que enuncian la realidad como múltiple, los hechos como conocimientos situados y los sujetos como autoficciones.

De este árido paisaje surge de forma inusual en l'École de Recherche Graphique (ERG) de Bruselas el Máster "Récits et expérimentation. Narration Spéculative"<sup>47</sup> y que junto al Groupe d'Études Constructivistes de l'Université Libre de Bruxelles (GEC) generarán un nuevo campo de cultivo de las narraciones especulativas. De hecho, la conjunción de ambas fuerzas, el profesorado de l'ERG y los investigadores del GEC, promulgó un sentido del término especulación muy alejado de los postulados post-kantianos y la visión amplia que Van Tuinen nos había mostrado en la publicación de *Speculative art histories. Analysis at the Limits*. Puesto que la primera objeción que podíamos achacar a las explicaciones de Van Tuinen es el *sensu lato* con el que se embarca en la compilación del seminario sin ofrecernos una visión más concreta de las herramientas<sup>48</sup>. Efectivamente se trata de un terreno de dificultosa explicación donde los

---

<sup>47</sup> En 2011 se instauró este Máster en narraciones especulativas de una universidad dirigida a los estudios y la producción en artes visuales de la mano de sus directores Yvan Flasse y Fabrizio Terranova. Después de un largo trabajo conjunto entre l'ERG y el Groupe d'Études Constructivistes de l'Université Libre de Bruxelles (GEC) se daba a luz por primera vez unos estudios que ofrecían la suma de ambas disciplinas. Es decir, los estudios en narrativas visuales y el pensamiento especulativo. Como se explica en la página web de l'ERG:

ce Master se consacre à la recherche, à l'instauration et à la production de récits qui racontent et transforment le monde – récit comme force propositionnelle, récit créateur d'univers induisant de nouveaux rapports au monde. Ce Master amène progressivement chaque étudiant-e à développer et à mettre en forme une pratique narrative originale et personnelle, mais également à travailler à sa finalisation et à sa diffusion à l'extérieur de l'école. (Este Máster se consagra a la investigación, instauración y producción de relatos que cuentan y transforman el mundo - relato como fuerza proposicional, relato creador de un universo inductor de nuevas relaciones con el mundo. Este Máster lleva paulatinamente a cada alumno/-a a desarrollar y plasmar una práctica narrativa original y personal, pero también a trabajar en su finalización y su difusión fuera de la escuela).

Definición extraída de la página de l'ERG: [http://wiki.erg.be/w/R/%C3%A9cits\\_et\\_exp%C3%A9rimentation\\_-\\_Narration\\_sp%C3%A9culative\\_\(MA\)](http://wiki.erg.be/w/R/%C3%A9cits_et_exp%C3%A9rimentation_-_Narration_sp%C3%A9culative_(MA))

<sup>48</sup> Si bien es cierto que encuentros como *Speculative Art Histories* en el Witte de With Center for Contemporary Art de Rotterdam (2013) o la Berlin Summer School (2014) dirigido por Avanessian, Negarestani y Wolfendale bajo el título *Emancipation as Navigation: From the Space of Reasons to the Space of Freedom* en la Haus der Kulturen der Welt han producido un acopio de sugerentes aportaciones al pensamiento actual su extensión y generalización puede convertirse en un cajón de sastre o *fourre-tout* que condicione la recepción de las filosofías especulativas y sus expresiones de una manera vaga y demasiado encriptada. En el caso del simposio en Rotterdam la edición de un libro ayuda a seguir las formas constructivas del discurso encaminándose bajo el hilo conductor del arte y la crítica del arte. En el caso de la Escuela de verano de Berlín las publicaciones también siguieron un encuentro teórico y práctico. Pero si este acontecimiento destacó principalmente *a posteriori* fue a través del film *Hyperstition*. Este documental ficcional dirigido por el cineasta Christopher Roth y el filósofo Armen Avanessian recoge la participación de los congregados dando la mayor representación del momento después de la CCRU (Unidad de Investigación de Cultura Cibernética) y la teoría ficción en los años 90 sobre los desafíos promulgados desde el propio CCRU. *Hyperstition* nos ofrece un panorama de las reacciones y las herencias del pensamiento especulativo en la actualidad con los discursos del aceleracionismo, el xenofeminismo, la ciconopedia de Reza Negarestani, la OOO (Ontología Orientada al Objeto), el realismo especulativo o los nuevos materialismos, ... y las figuras de Armen Avanessian, Elie Ayache, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Helen Hester, Deneb Kozikoski, Robin Mackay, Steven Shaviro, Benedict Singleton, Nick Srnicek, Christopher Kulendran Thomas, Agatha Wara, Pete

métodos, los útiles y los devenires especulativos corren con la misma rapidez que el agua de un río según los participantes que entren en la construcción de estas historias. El atractivo y el escollo de las historias especulativas, del pensamiento especulativo y del método de las ficciones especulativas dimana de la misma fuente de su fluidez e incontrolable proceder. Por eso mismo, algunos prefieren la estrechez de una definición bajo el concepto “paraguas” del realismo especulativo, mientras otros se distinguen por las narraciones especulativas. De hecho, Didier Debaise, uno de los integrantes más antiguos del GECO junto a Isabelle Stengers, explicaba en una entrevista el carácter de la noción especulación de esta manera:

The meaning of the term “speculation” was fluid and it was perhaps less understandable for us to make this move than for what we call today “speculative realism”, which emerged at about the same time. Its relationship to speculative thinking seemed easier to justify, since it embraces a very idealised version of speculation, which was the very thing we were attempting to break away from. We have still not forgotten the dangers of this term<sup>49</sup>. (Debaise citado en Pihet, 2017)

Antes de la sorprendente recepción del pensamiento especulativo en la actualidad, el camino de esta filosofía fue intrincado y preñado de obstáculos. Desde sus orígenes postkantianos fue percibido como insuficiente a causa de su fuerte idealismo en contraposición a la experimentación. La propuesta especulativa parecía no hacer frente a un conocimiento pleno, puesto que sus evidencias no estaban en disposición de probarse bajo los métodos experimentales del momento. La continuidad de este paradigma no ayudó a lo largo de los siglos siguientes a su desarrollo viéndose bañado por un sentido displicente. Consiguientemente este término se empleó de manera peyorativa en el lenguaje ordinario para adquirir un significado quimérico refiriéndose a meras conjeturas sin un conocimiento determinado, perdiendo el punto de mira en su máxima: el desarrollo mental de una idea hasta parámetros ilimitados, un conocimiento naciente del discurrir del pensamiento. Puesto que, si su quehacer parece limitarse a la reflexión teórica, su pretensión en el último siglo ha sido desbordar el plano de lo mental y trascender a lo físico en la articulación de la acción. De esta manera, a través del pragmatismo, según postula el grupo de estudio de los constructivistas, o mediante la

---

Wolfendale y Suhail Malik desde un futuro en 2026. Y la aparición de Georg Diez, Anke Hennig, Tom Lamberty, Nick Land, Quentin Meillassoux, Reza Negarestani, Björn Quiring, Patricia Reed, Tom Streidl, James Trafford, Jeanne Tremsal, Alex Williams, y Slavoj Žižek.

<sup>49</sup>“El significado del término "especulación" era fluido y tal vez fue menos comprensible para nosotros hacer este movimiento que para lo que hoy llamamos "realismo especulativo", que surgió aproximadamente al mismo tiempo. Su relación con el pensamiento especulativo parecía más fácil de justificar, ya que adopta una versión muy idealizada de la especulación, que era precisamente aquello con lo que estábamos intentando romper. Todavía no hemos olvidado los peligros de este término”.

ficcionalización de la teoría, como hemos determinado en el trabajo de Donna Haraway, se asaltaría al pensamiento abandonando las formas reductibles de las abstracciones, liberando a la imaginación con el fin de “intensificar el sentido de lo posible” (Debaise citado en Pihet, 2017).

Mismamente, cuando estudiamos la publicación de Van Tuinen observamos un gesto que enrareció nuestra lectura. Por un lado, intuíamos el recorrido emprendido desde el idealismo kantiano hasta los discursos más poliédricos de las tendencias especulativas actuales. Puesto que más adelante propone una genealogía a partir del Romanticismo donde el arte y la especulación estarían más cerca la una de la otra, como trata de mostrar parte de los estudios de las narraciones especulativas, frente a una filosofía racionalista e idealista. Pero, por otro lado, algo delataba que había nacido una nueva cesura, remarcada por Debaise, entre los que la especulación del pensamiento se expondría al mundo de manera abrupta en el nombre del aceleracionismo o el realismo especulativo, a la cabeza de estas formaciones discursivas, frente a una especulación de las narraciones concentrada en las fabulaciones especulativas. Y el gesto parecía aún más extraño cuando en el contenido de la publicación se avistaba notablemente la ausencia de Donna Haraway entre los nombres a los que acudir. Entonces nos preguntábamos si como muchos de los detractores de las narraciones especulativas, quizá también Van Tuinen, no se estaba teniendo en consideración el feminismo especulativo y ficcional por cuestiones sistémicas, epistémicas o políticas. No hallamos indicios determinantes, más los aquí presentados, para presuponer una respuesta adecuada, y tampoco existe un deseo beligerante sobre el trabajo de esta publicación -no es nuestro cometido poner en tela de juicio esta publicación-. De hecho, algunos de los textos ofrecen aspectos de las constantes del pensamiento especulativo que si no fueran recogidos en publicaciones como esta se perderían en la memoria del tiempo. Sin embargo, este caso nos brinda la posibilidad de modular una serie de cuestiones pertinentes al concepto de especulación, a las narraciones especulativas y a su contextualización en la actualidad, pero también a los desacuerdos que surgen de ellas. Además, a través de este ejemplo se puede esgrimir que los entresijos naturales a la concepción de una idea, su desarrollo, su continuidad y legado, o su interrupción y deterioro hacen del camino de una noción un intrincado pasaje en manos de sus actantes. También se puede detectar que no siempre se persevera en los mismos objetivos ni se presta atención a las mismas particularidades. A veces, incluso quedan en el olvido las figuras que han otorgado un papel imprescindible para la investigación. Justo este inconveniente es el que trata de paliar las narraciones especulativas que desde una perspectiva feminista presta atención y cuidado por la

preservación de los nombres, firmas y citas que parecen desaparecer en la historia del conocimiento.

De tal suerte, hemos advertido ciertas discrepancias en la transformación del concepto hasta hoy día. Algunas tomarían partido a favor de aspectos que fuertemente critican la idealización, la abstracción, la falta de implicación en lo real o el nebuloso derrotero hacia lo ficcional que podría depositarse en el concepto impidiendo explorar sus otras vistas. Todas estas manifestaciones opuestas estarían regidas por un parecer inútil, infructuoso o vacío de las narraciones especulativas. Esta pugna nos advertiría sobre una lectura de la noción que quedaría corta. Pues quizá, no se estuviera observando la perspectiva desde la que operan cada una de las historias especulativas, tal y como sus adalides defienden.

Ceux qui critiquent les spéculations les disent vides, utopiques, abstraites, mais ils oublient de distinguer entre «pour» ou «contre» le monde. Une spéculation qui se produit «contre le monde» rêve de le délester de tout obstacle (si tous les hommes s'entendaient, étaient désintéressés, etc...). Elle se reconnaît aux dénonciateurs qu'elle suscite, à l'«homme nouveau», libéré, désaliéné, qu'elle annonce. Mais une spéculation se produit «pour le monde» lorsque, loin de délester, elle ajoute, elle se risque à introduire un possible, une dimension supplémentaire, dimension pertinente si elle permet de poser les questions un peu autrement, de déplacer les enjeux, de compliquer les positions<sup>50</sup>. (Stengers, 2002, p. 30)

Y, en este sentido, Stengers apelaría por una especulación “pour le monde” (a favor del mundo). Es decir, en sus palabras, un mundo que se abre ante la “apuesta por” la especulación<sup>51</sup> (Stengers, 2002, p. 32).

Esta apuesta no es fácil ni sencilla. Además de las objeciones de los declarados detractores, los deslices de la propia metodología fruto del agitado flujo consustancial a las especulaciones y el uso como nueva moda de este apelativo en toda creación artística, literaria o ensayística actual problematiza los objetivos de un trabajo riguroso y “a favor del mundo”. Stengers nos insta a adquirir una perspectiva crítica de la especulación, que haga convulsionar

---

<sup>50</sup> “Los que critican las especulaciones dicen que son vacías, utópicas, abstractas, pero se olvidan de distinguir entre “a favor” o “en contra” del mundo. Una especulación que se da “contra el mundo” sueña con aligerarlo de todos los obstáculos (si todos los hombres se llevan bien, fueran desinteresados, etc ...). Ella se reconoce en los denunciantes que suscita, en el “hombre nuevo”, liberado, desalienado, que anuncia. Pero una especulación se da “para el mundo” cuando, lejos de aligerar, agrega, se corre el riesgo de introducir una posibilidad, una dimensión suplementaria, una dimensión pertinente si permite que las preguntas se hagan de manera un poco diferente, para cambiar los temas, para complicar posiciones”.

<sup>51</sup> “C'est-à-dire prendre le risque de la spéculation. «Parier pour»” (“Es decir, tomar el riesgo de la especulación. “Apostar por”). (Stengers, 2002, p.32).

al pensamiento, que “complique las posiciones” o recoloque las situaciones. Puesto que las especulaciones habrían abandonado su lugar en un estado de bosquejo, de ensoñación o de dibujo mental para desde la posibilidad encaramarse a la toma de posiciones. A través de la noción de cosmopolítica, una suerte de narraciones cosmológicas que se constituyen desde la pericia de un común político en constante movimiento, Stengers dirime cómo las especulaciones abastecen una política del pensamiento de los posibles:

(c) e qui signifie non pas simplement des analyses de cas, surtout pas l’illustration de théories, mais des récits faisant vibrer le possible qui les oblige, c’est-à-dire des récits engagés par les catégories du risque, de la réussite et de l’échec et non par celles de l’explication. Non pas que l’événement soit « inexplicable », mais qu’il « s’explique » à travers ceux qu’il a obligé à penser<sup>52</sup>. (Stengers, 2002, p.36)

Existe una exigencia por parte de la situación y esta nos insta a que pensemos. La emergencia de una política común por el advenimiento de las catástrofes, miserias, violencias sobre la tierra alentaría a la construcción de relatos emancipadores, comprometidos y críticos. Es decir, “lo que nos obliga a pensar” es el apremio de estudiar los posibles para actuar sobre nuestras propias historias. Por eso, la apuesta por la especulación es fundamental, pero también la liberación de la ficción. Una de las mayores controversias con las que ha tenido que lidiar las narraciones especulativas se encuentra en el desarrollo imaginativo de los posibles, del uso de la ficción para plantear escenarios. Por eso la ficción debe ser proclive a fugarse del secuestro de la verdad. Como mantuvieron los discursos y teorías de la postmodernidad, el modelo de verdad establecido debe ser puesto en suspensión. Así pues, la ficción se deshará de una función que no le compete: aquella de aportar veracidad a la narración. Su función trascendería los aspectos de una lógica modal por una transformación epistémica con fines sociales y políticos. Deleuze enuncia conspicuamente la función de la fabulación a través de la figura del individuo y su paso a lo social. “C’est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à “fictionner”, quand il entre “en flagrant délit de légènder”, et contribue ainsi à l’invention de son peuple”<sup>53</sup> (Deleuze, 1985, p. 196). La función de la fabulación es traer las herramientas de la ficción a lo real con el fin de construir nuevas historias que contarnos, con las que contarnos. Y esto produce

---

<sup>52</sup>“(l)o que significa no simplemente análisis de casos, sobre todo no la ilustración de teorías, sino historias haciendo vibrar lo posible que las obliga, es decir historias comprometidas por las categorías de riesgo, de éxito y de fracaso, y no por las de la explicación. No que el hecho sea “inexplicable”, sino que “se explica” a través de los que ha obligado a pensar”.

<sup>53</sup> “Este es el devenir del personaje real cuando comienza él mismo a “ficcional”, cuando “entra en el acto de legendar”, y así contribuye a la invención de su pueblo”.



Historia, cambios sociales y transformaciones políticas. ¿Qué sucede si los posibles derivan de las narraciones que tendemos a olvidar? ¿qué podría acaecer sobre aquellas historias que no han sido narradas o aquellas que han quedado relegadas a la mera ficción?

La especulación que defienden los pensadores del GECO depende de un fuerte arraigo en la experiencia, en las circunstancias, en el acontecimiento. Por eso, sus pretensiones se desenvuelven en la esfera de lo real y no deben ser entendidas como socorridas propuestas de mundos imposibles. Bajo el lema “las narraciones producen efectos” trabajarían en la construcción de relatos elaborados en un marco de posibles sobre lo real. La cuestión que proponen no compite en el grado de especulación, sino, como Donna Haraway defiende, en el contar las historias. Cuando Fabrizio Terranova, cineasta y director del máster junto a Yvan Flasse, explica el trabajo que se desarrolla en el marco académico de los estudios y las prácticas de “Récits et expérimentation. Narration Spéculative” esclarece estas ideas.

Master’s programme, specifically with regard to the term “speculative narration”—the art of constructing stories, certainly the oldest art there is, all the while stressing the non-innocence of this art, since stories produce effects. This reminds us of Haraway’s “avoid instructions at any cost”, the idea being to evaluate not the degree of speculation of the story at any cost, but rather to set up a sequence of actions that inhabit the stories and make us think about this act of telling stories<sup>54</sup>.

Así observaríamos cómo las narraciones especulativas incitan a la idea de que estas historias son importantes porque producen efectos en el mundo al que se adscriben. Por lo tanto, debemos reevaluar conscientemente qué alcance tienen estas historias y cómo se van modificando según el tiempo, el lugar y los sujetos a los que interpela.

No obstante, algunas narraciones especulativas han mantenido su aferro en las ficciones. Y si bien, pueden fomentar una visión fantástica del mundo, también articulan imaginarios que confunden los hechos con el objetivo de crear nuevas formas de entender y operar sobre este. Por eso, estas narraciones se caracterizan por ser ficciones que contrarían la Historia. Jacques Rancière denominó fábula contrariada a aquella que era capaz de transformar una fábula en otra. Se ha hablado de las fábulas como ficciones que rarifican las situaciones

---

<sup>54</sup> “El programa del Máster, específicamente en lo que respecta al término “narración especulativa”, el arte de construir historias, ciertamente el arte más antiguo que existe, al tiempo que enfatiza la no inocencia de este arte, ya que las historias producen efectos. Esto nos recuerda el “evitar las instrucciones a cualquier precio” de Haraway, la idea es evaluar no el grado de especulación de la historia a cualquier precio, sino configurar una secuencia de acciones que habitan las historias y nos hagan pensar en este acto de contar historias”.

comprendiéndose como inverosímiles cuando no siguen los principios del *mythos*. Sin embargo, Rancière explica que la fábula se quiebra en la contradicción tal como la vida y que nos ofrece una particular contra-Historia. “Esta lógica también es la que suprime las fronteras entre documento y ficción, entre obra comprometida y obra pura” (Rancière, 2005, p. 27). Por lo tanto, las ficciones de una fábula contrariada inscriben en el mundo una relación de potencias donde las fuerzas pueden contradecirse. De hecho, este efecto de la fabulación genera una desestabilización de las estructuras conocidas y preestablecidas e invoca nuevas formas de producir relaciones en el mundo. Por eso, es ciertamente importante el trabajo de transdisciplinariedad en la construcción de estas narraciones. Y, por eso mismo, también es fundamental apostar por una especulación, puesto que es lo único que resta cuando la ficción fractura las formas en las que conocemos el mundo. La ficción que contraría ejerce un impulso de inestabilidad y provoca una suspensión en la urgencia de la vida. De ella solo puede aflorar la especulación como acción de potenciar los posibles. “C’est la création qui l’intéresse, la possibilité de passer là où cela semble impossible, de transformer la contradiction en contraste entre manières de faire importer”<sup>55</sup> (Debaise y Stengers, 2015, p. 8). La ficción contraría el marco y la acción, la especulación de los posibles organiza otras formas vida.

Isabelle Stengers junto a Didier Debaise han denominado esta concurrencia en la especulación y la acción como “gestos especulativos”<sup>56</sup>: “(P)arler de “gestes spéculatifs”, c’est, pour nous, mettre la pensée sous le signe d’un engagement par et pour un possible qu’il s’agit d’activer, de rendre perceptible dans le présent”<sup>57</sup> (Debaise y Stengers, 2015, p. 4). La posibilidad abandona su entelequia como virtualidad para ser activada. La aventura de la especulación como han abordado numerosamente Stengers y Debaise promueve el riesgo por un avenir que es incitado por suscitar lo posible (Debaise y Stengers, 2017). Cuando esta posibilidad es activada tiene una serie de efectos, por eso la especulación pretende ser propositiva, pero también responsable. Puesto que a ella le atañe medir las consecuencias de sus actos.

---

<sup>55</sup> “Es la creación lo que le interesa, la posibilidad de ir donde parece imposible, de transformar la contradicción en un contraste entre formas de importar”.

<sup>56</sup> Esta expresión se adoptó como título para el coloquio que Isabelle Stengers y Didier Debaise organizaron en Cerisy en el verano de 2013 y cuyas aportaciones tomaron la forma de un libro en la publicación: *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les presses du réel, 2015.

<sup>57</sup> “Hablar de “gestos especulativos” es, para nosotros, poner el pensamiento bajo el signo de un compromiso por y para un posible que es activar, hacer perceptible en el presente”.

En effet, le sens de l'activation d'un possible tient à ses conséquences, à la vérification que constitue la modification du présent qu'elle peut entraîner. Ce qui implique, en retour, l'engagement, spéculatif comme pensée des conséquences, et non utopie ou imaginaire projetés sur le présent. Il ne s'agit ni d'ignorer les faits, ni de leur donner autorité<sup>58</sup>. (Debaise y Stengers, 2015, p. 4)

Sino más bien de traerlos al mundo como posibilidad. Se trata de pensar en común por las acciones que hacen nuestro presente, pero también por las historias que construirán nuestro futuro juntos. La activación de los posibles se sitúa en los intersticios. "Il est sentir des virtualités dont cette situation est chargée, malgré le poids des jugements qui transforment son absence de garantie en état-de-fait valant condamnation"<sup>59</sup> (Debaise y Stengers, 2017, pp. 6-7).

Hay una fricción clara entre la especulación (abstracción del pensamiento/ ideas y conceptos) y la narración (contar historias, construir ficción). Una hace filosofía, la otra escribe ficción. Sin embargo, en conjunción operan en un deslizamiento de las narraciones especulativas donde estas se conforman como la invención de las historias. Pero estas historias traspasan una serie de límites haciendo su articulación incómoda cuando pretendemos que configuren una realidad en nuestro mundo. Desde la época kantiana la cuestión, como Pierre Montebello nos insta a pensar, se situaría en ir más allá de los límites sin correr peligro y "sobretudo sin fantasear o delirar". El profesor y filósofo francés nos coloca en los límites propios de la razón según el pensamiento de Immanuel Kant para someter estas reflexiones a una re-significación gracias a las contribuciones de los gestos especulativos. El primer límite que saltar se encontraría en la división entre el cuerpo y el espíritu, entre la percepción y la realidad; continuando por una ciencia sin conciencia, es decir, la naturaleza es controlada y definida desde las herramientas antropocéntricas, sin un mayor acercamiento a la propia vida de la naturaleza. Seguidamente el mayor obstáculo a superar se hallaría en nuestra propia relación con el mundo. Así Montebello apuesta por "(r)éhabiliter des mondes de connaissances centrée sur l'alterité comme l'intuition, la sympathie, la participation, la résonance, la relation. Accueillir des processus rendant compte des passages, des transformations, des déformations, des captures, des préhensions, des

---

<sup>58</sup> "En efecto, el significado de la activación de un posible radica en sus consecuencias, en la verificación de que constituye la modificación del presente que puede conllevar. Lo que implica, a cambio, el compromiso, especulativo como pensamiento de consecuencias, y no utopía o imaginario proyectado sobre el presente. No se trata de ignorar los hechos, ni de darles autoridad".

<sup>59</sup> "Es sentir las potencialidades de las que se carga esta situación, a pesar del peso de los juicios que transforman su ausencia de garantía en un estado de cosas digno de condena".

participations, des possessions”<sup>60</sup> (Montebello, 2015, p. 96) son las formas en las que traspasar los límites de nuestra razón. Así construiríamos a través de intensificar nuestra relación con el mundo en actos imaginativos de especulación. Puesto que “la véracité du récit n’avait pas cessé d’être une fiction”<sup>61</sup> (Deleuze, 1985, p. 195).

Desde los puntos señalados, el acercamiento más conspicuo a la definición de “narraciones especulativas” determinaría la imposibilidad de un solo concepto para ella. Y es precisamente esta extensionalidad del término sobre el que nos queremos volcar para nuestro estudio. Por esto, buscaríamos refugio en las palabras de Donna Haraway. A lo largo de más de cuarenta años Haraway ha relatado las narraciones especulativas de una forma asombrosa. Su nombre se hallaría entre las firmas de autoridad de las narraciones especulativas, encontrando su origen en las notas al pie de uno de sus textos más conocidos. Su trabajo abriría el camino de la especulación más allá de la filosofía, la ciencia y la ficción, dentro de lo que se ha denominado epistemologías radicales. Puesto que la pensadora estadounidense construye metáforas que narran cómo es el mundo actual donde el conocimiento y la ciencia adquieren tintes ficcionales. Sus ensayos no se constriñen al uso de una marcada o restringida definición, sino que la conceptualización de estas ha ido incrementándose y adquiriendo una estructura en forma de situación. No obstante, esto no implica un reduccionismo en el espectro de actuación. Es decir, atender a una situación específica no significaría perder de vista el resto de los elementos eliminando su importancia. Al concentrarse en una situación concreta pone de relieve los diferentes puntos de vista y su complejidad, pero no la exclusión de los otros elementos. Por este motivo, Haraway ha empleado el concepto de narraciones especulativas de forma rica, múltiple e incluyente. A través de un acrónimo, SF, ha construido un campo de investigación, de construcción de conocimiento y de operación sobre el mundo en torno a las cuestiones fundamentales de la lucha feminista, de los estudios de la ciencia, la epistemología, de la escritura de la ciencia ficción, de los hechos sociales y naturales. Podríamos vislumbrarlo en sus célebres obras *Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados* /bles, *Testigo\_Modesto@Segundo\_Milenio*. *HombreHembra@\_Conoce\_Oncoratón*®.

---

<sup>60</sup> “(r)ehabilita mundos de conocimiento centrado en la alteridad como la intuición, la simpatía, la participación, la resonancia, la relación. Acoger procesos que dan cuenta de pasajes, transformaciones, deformaciones, capturas, prehensiones, participaciones, posesiones”.

<sup>61</sup> “(l)a veracidad de la historia no había dejado de ser ficción”.

*Feminismo y tecnociencia, Manifiesto de las especies de compañía, Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Así, las narraciones especulativas se verían embebidas en el terreno de lo real a través de su operación sobre el mundo, sin renegar de su base en la ficción. Puesto que, como clarificaba Debaise tomando las palabras de Gilles Deleuze, “(c)e qui s’oppose à la fiction, ce n’est pas le réel, ce n’est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c’est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu’elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre”<sup>62</sup> (Deleuze, 1985, p. 196). Por eso, “importa qué historias contamos para contar otras historias” (Haraway, 2019, p. 35). Puesto que nuestras historias tienen la fuerza de contar el mundo en que vivimos haciéndolo en cada palabra relatada.

Pero ¿qué sucede exactamente, en este punto, con la fabulación de las historias que nos contamos? Tradicionalmente las historias de ficción han sido desdeñadas y condenadas al ostracismo en el campo de la filosofía y el pensamiento. Su valor parecía residir en el juego de la imaginación y de la fantasía ofreciendo al lector o al auditorio una vía escapista de la realidad. Su posición parecía enfrentarse a una lógica de la situación. El relato bajo el efecto de realidad se sostiene dando una representación de la normalidad, donde en la emergencia del acontecimiento irrumpe con violencia la vida generando fricciones. Aquí la ficción ya no se ampara en la fantasía de júbilo y bondad. “El trabajo artístico de la fábula, por el contrario, consiste en alterar sus valores, en aumentar o reducir su desviación, en invertir sus papeles” (Rancière, 2005, p. 27). Su labor insiste en contradecir, en un decir contra, contar a contrapelo fluctuando con la vida. Si pensamos en el “efecto de realidad” que proporciona la forma de contar en la novela tradicional, observamos cómo esta va emergiendo del relato en la descripción. En *L’effet du réel* Roland Barthes pondera cómo el misterioso mundo se libra como una epifanía sobre la realidad. “(L)a carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme”<sup>63</sup> (Barthes, 1968, p. 88). La profusión de elementos en la descripción, el “vértigo de la notación”, parece traernos ante nuestros ojos una hipostización de lo real. Hace más real lo real. Sin embargo, la función de la fábula y de la ficción bascula hacia lo que es importante, hacia lo que nos importa. Aleja los detalles, la lupa y la conjuración de los

---

<sup>62</sup> “Lo que se opone a la ficción, no es lo real, no es la verdad que es siempre la de los amos o los colonizadores, es la función fabuladora de los pobres, en tanto que es le da al falso el poder que lo convierte en un recuerdo, una leyenda, un monstruo”. (Deleuze, 1985, p. 196).

<sup>63</sup> “la misma carencia del significado en favor del referente solo se convierte en el significante mismo del realismo”.

elementos de la realidad. Y dispone al lector de una apreciación de los modos de existencia, *response-ability* (Haraway, 2019), capaces de responder sobre una idea o acción y sus consecuencias, incluso tomando las herramientas de fabulación de la ficción.

Faire importer une situation, passée ou présente, c'est intensifier le sens des possibles qu'elle recèle à travers les luttes et revendications pour une autre manière de la faire exister. C'est pourquoi la pensée spéculative se retrouve si aisément dans les récits et les narrations qui, telle la science-fiction, explore d'autres trajectoires possibles<sup>64</sup>. (Debaise y Stengers, 2017, p. 6)

Entonces la ficción ejerce una fricción entre la realidad, la especulación y la forma de contar. De hecho, siguiendo a Haraway, podríamos declarar que "(l)a ciencia ficción es un género especulativo, de mundos posibles" (Haraway, 2020). "(E)l relato es muy importante en cualquier movimiento social. Y las escritoras feministas de ciencia ficción están entre las escritoras más importantes de la historia del feminismo moderno"<sup>65</sup> (Haraway, 2020). De hecho, como apunta Emilie Hache, los relatos de la ciencia ficción feminista nos aportarían nuevos imaginarios, valores, deseos y experiencia con los que construir un avenir desde la propia realidad de nuestro mundo. "Ce fictions féministes qui ont émergé au debut des années 1950, contemporaines de la menace nucléaire et des premiers programmes spatiaux, tentaient de répondre à cette situation critique de manière située, responsable et inventive"<sup>66</sup> (Hache, 2015, p. 123).

En 2011 Donna Haraway escribió *SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far*. Un texto que tiene su origen en el discurso que leyó como aceptación del premio Pilgrim<sup>67</sup>. En el texto de Haraway se aprecia la relación estrecha de las narraciones especulativas

---

<sup>64</sup> "Importar una situación, pasada o presente, es intensificar el sentido de lo posible que oculta a través de las luchas y reivindicaciones por otra forma de hacerla existir. Por eso, el pensamiento especulativo se puede encontrar tan fácilmente en historias y narrativas que, como la ciencia ficción, exploran otros caminos posibles".

<sup>65</sup> Entrevista a Donna Haraway por Pedro Ximénez Sandoval: «Me hice feminista gracias a la ciencia ficción», 2020, Babelia, <https://elpais.com/cultura/2020/02/18/babelia/> [acceso 4 de marzo de 2020].

<sup>66</sup> "Estas ficciones feministas que surgieron a principios de la década de 1950, contemporáneas de la amenaza nuclear y los primeros programas espaciales, intentaron responder a esta situación crítica de una manera situada, responsable e inventiva".

<sup>67</sup> Premio otorgado por la SFRA (Science Fiction Research Association). El galardón Pilgrim ha sido recibido principalmente por escritores y escritoras de ciencia ficción y fantasía, pero también a otros que desbordan la literatura. De hecho, recibe el nombre de un estudio académico, *Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction* ("Peregrinos a través del espacio y el tiempo: tendencias y patrones en la ficción científica y utópica") de 1947, escrito por el profesor de literatura James Osler Bailey quien fue el primer premiado en 1970. Como decíamos anteriormente, en el año 2011 la SFRA decidió galardonar a Donna Haraway en su congreso anual celebrado en Lublin (Polonia) por toda una carrera dedicada al campo de la ciencia ficción en la universidad.

con la ciencia ficción enfatizando sobre los flujos entre una narradora de historias multispecies y feministas y los campos científico y cultural. “I have tried to add my own rills to the flows of SF. I think of my craft as multispecies story telling in the feminist mode. Equipped with a PhD in molecular, developmental, and evolutionary biology, I have earned a living as a humanities scholar in science studies and feminist studies, with a kind of green card to reside under strict surveillance in biological and cultural anthropology”<sup>68</sup>(Haraway, 2013, p. 2). Puesto que para la primatóloga estadounidense la escritura de narraciones especulativas entrelazaría los campos del pensar y el actuar, de la literatura y de la ciencia, de la teoría y de la práctica. Seguiría diciendo:

The tight coupling of writing and research—where both terms require the factual, fictional, and fabulated; where both terms are materialized in fiction and scholarship—seems to me to be built into SF’s techno-organic, polyglot, polymorphic wiring diagrams. My multispecies story telling is inflected through SF in all the fibers of the string figures that I try to pattern and to relay”<sup>69</sup> (Haraway, 2013, p. 2). “SF morphs in my writing and research into speculative fabulation and string figures”<sup>70</sup> (Haraway, 2013, p. 5).

Más adelante, en el mismo texto, nos diría que llama SF a la manera en la que “vivir y morir en la aventura de hacer mundo (*worlding*), la aventura de pensar”<sup>71</sup>. No obstante, si buscamos en sus textos los orígenes que definen las SF hallamos incipientemente en su famoso *Manifiesto Cyborg*<sup>72</sup> la fórmula SF como “ciencia fantasía, ciencia ficción, fabulación especulativa” (Haraway, 1995, pp. 46-47), viéndose ampliado a través de los años, experiencias y textos a “figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora” (Haraway, 2019, p. 21). Así podemos observar cómo las SF remiten según el contexto a las figuras

---

<sup>68</sup> “He tratado de agregar mis propios arroyos a los flujos de SF. Pienso en mi oficio como una narración de historias multi-especies en el modo feminista. Dotada de un doctorado en biología molecular, del desarrollo y evolutiva, me he ganado la vida como investigadora de humanidades en estudios de ciencias y estudios feministas, con una especie de tarjeta verde para residir bajo estricta vigilancia en antropología biológica y cultural”.

<sup>69</sup>“El estrecho acoplamiento de la escritura y la investigación -donde ambos términos requieren lo fáctico, lo ficticio y lo fabulado; donde ambos términos son materializados en la ficción y el estudio- me parece que está construido dentro de los diagramas de cableado tecno-orgánicos, políglotas, polimórficos de la ciencia ficción. Mi narración multi-especie está flexionada a través de la ciencia ficción en todas las fibras de las figuras de cuerdas que intento configurar y relatar”. Traducción nuestra publicada en Caplliure, J., “Le syntôme du vivant” en Porlán, S., *Escena in-móvil. Lorena Amorós*, ICA, Centro Párraga, Murcia, 2018, p. 27.

<sup>70</sup> “SF se transforman en mi escritura e investigación en narración especulativa y figuras de cuerdas”.

<sup>71</sup> “(...) how to live and die in the adventure in worlding, the adventure of thinking, called SF”. “(...) cómo vivir y morir en la aventura del worlding, la aventura de pensar, llamada SF”. (Haraway, 1995, p. 9).

<sup>72</sup> A partir de ahora emplearemos la traducción en castellano de este texto, publicado por primera vez en *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Madrid, España: Feminismos, 1995.

de cuerdas que unen historias y conocimientos, al feminismo especulativo, incluso a los estudios feministas si invirtiéramos el juego de siglas (como la revista norteamericana FS: Feminist Studies donde se publicó por primera vez un artículo sobre los “conocimientos situados” de la misma autora). Por lo tanto, podríamos decir en palabras de Haraway que

SF is that potent material-semiotic sign for the riches of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, speculative fiction, science fact, science fantasy — and, I suggest, string figures. In looping threads and relays of patterning, this SF practice is a model for worlding. Therefore, SF must also mean “so far,” opening up what is yet-to-come in protean entangled times’ pasts, presents, and futures<sup>73</sup>. (Haraway, 2013, p. 12)

Donna Haraway adquirió tempranamente la fórmula de las fabulaciones especulativas (*speculative fabulations*) abandonando el uso originario que en inglés se pudiera dar de «narration». Este concepto podía encerrar en su definición un cierto reduccionismo que pretendidamente se desea alejar de las fabulaciones que Haraway quería convocar a su alrededor. Estas adquieren el poder de prefigurar situaciones y crear alianzas, mientras la narración se comprendería bajo el mandato institucionalista (el gran relato moderno. A saber: la Historia) o como parte del dominio específico de la teoría crítica literaria, la narratología. No obstante, como hemos visto a lo largo de este apartado, en lengua francesa y española se ha preferido mantener *narrations spéculatives* y narraciones especulativas. Esta explicación se nos ofrece claramente determinada en el recomendable film de Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*. Como explica la autora en uno de los momentos filmados por Terranova, las narraciones especulativas son “la práctica de las historias que nos contamos todos los días. Se trata de las prácticas de los narradores, aquellos que no son escritores, ni profesionales” (Terranova, 2016). Esta práctica es descrita por Haraway como la forma de hacer fábulas. Pero estas fábulas están pobladas de “hechos salvajes”, tal y como recuerda bajo la expresión de Martha Kenney. “La fabulación especulativa, no narrativa como la ha domesticado en la teoría literaria, sino la fabulación, la creación de una presencia en el mundo, está a menudo poblada de animales y de bestias que puede que no existan, de criaturas imaginarias, de mundos imposibles y de niños, pero también de adultos” (Terranova, 2016). Y los adultos serían los creadores de lo que se ha nombrado de forma seria “Science Fiction”,

---

<sup>73</sup> “La SF es ese potente signo material-semiótico para las riquezas de la fabulación especulativa, el feminismo especulativo, la ciencia ficción, la ficción especulativa, el hecho científico, la fantasía científica - y, sugiero, las figuras de cuerdas. En bucles de hilos y relés de patrones, esta práctica de ciencia ficción es un modelo para el *worlding*. Por lo tanto, SF también debe significar “hasta ahora”, abriendo lo que está por venir en el pasado, presente y futuro de tiempos enredados proteicos”.



“Speculative Feminism” y “Speculative Fantasy”. En este sentido las SF serían pensamiento. Para la autora, las historias que relatan los escritores de SF deben ser tratados como textos filosóficos. Los relatos narrados son pensamiento. Bajo esta apreciación se interrumpe la denominación de la idea de filosofía para introducir el concepto de pensamiento como práctica. Una idea más fluida, abierta y capaz donde se suman las nociones de otros pensadores para hacer pensamiento. El pensamiento se comprendería como acción. Poniendo esta idea en paralelo con las narraciones especulativas podríamos considerar que lo importante es como contamos una historia en la que integremos todos los juegos de cuerdas a los que estamos dispuestos a jugar. El film de Terranova, al que aludimos en estos pasajes, se construye como un retrato de la pensadora estadounidense en forma de narración especulativa o juego de figuras de cuerdas. Cada tema, idea o nombre lanza una cuerda con la que enredar otro movimiento, un gesto. Las manos de los jugadores a los que nombra, compañeros, familia y especies de compañía (su adorada perra Cayenne Pepper) abren la experiencia generando figuras con las que unirse, contraer y expandir las uniones hasta que las cuerdas consigan introducir una nueva figura con la que relatarse. Se trata a su vez de un manifiesto sobre el pensamiento en movimiento de Donna Haraway, pero también de una narración especulativa en la que Fabrizio Terranova estira de los hilos de la fábula para hacernos comprender cómo las figuras se juegan en un *worlding*. En *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* se sigue con el problema: “tenemos la necesidad de nuevos tipos de relatos”. Y, por eso, debemos contarlos. La última parte del film se consagra a un relato escrito en el contexto de los talleres de *Narrations spéculatives* en el seno de *Gestes spéculatifs*, el coloquio de Cerisy de 2014. Bajo el título *Historias de Camille. Niñas y niños del compost* la narración parte del trabajo especulativo de Haraway junto a Fabrizio Terranova y Vinciane Despret donde Camille será la protagonista de un nuevo *worlding*. “Los Niños y las Niñas del Compost animan a la escritura de nuevos géneros de ficción comprometidos que devengan actos de realidad próxima o futuros cercanos. Las historias de Camille conmueven a los compostistas. Camille es un bebé del compost. Una figura amorosa y poderosa que nace del encuentro entre diferentes especies y generaciones fuera de su lugar de procedencia” (Caplliure, 2020, pp. 103-104). Esta fábula no busca la esperanza. “La esperanza no es su género, pero sí podría serlo el reclamar responsabilidades” (Haraway, 2016). De hecho, otra de las ideas que defiende Haraway en el film es la lucha por formas de vida que figuradas a través de las narraciones especulativas combaten contra otras formas de vida con la intención de que estas sean abolidas.

Llegados a este punto destacaría la persistente discrepancia con que se acusa a las narraciones especulativas, así como a los gestos especulativos, sobre la transformación de las historias en teoría hasta el punto de perder su anclaje social por un cambio de paradigma en las relaciones con el planeta. Estas problemáticas han sido enunciados por Isabelle Stengers y Didier Debaise de la siguiente manera: “(l)es gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la vérité du relatif, la vérité d’une insistance toujours située. On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l’on se sent «tenu» par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu”<sup>74</sup> (Debaise y Stengers, 2017, p. 8). Por eso, podemos comprender la insistencia de Stengers en un posible que se convierte en gesto especulativo teniendo solamente sentido en un momento determinado, cuando la emergencia nos atenaza, cuando la vida pide una respuesta donde la responsabilidad y la imaginación se abrazan. “(L)e fait même de parler de “geste spéculatif” pourrait bien caractériser cette époque, la nôtre”<sup>75</sup> (Debaise y Stengers, 2015, p. 14). A tenor con estas ideas, Katrin Solhdju, investigadora y miembro del GECO, presenta una nueva caracterización de la historia sobre el papel de la especulación basada en la alerta. Uno de los motivos principales para situarse en un mundo al que, si no nos podemos anticipar, al menos sí que podemos valorar bajo los posibles. Como especialista en estudios culturales con fuerte base en Historia y en teoría de la ciencia, su acercamiento a la palabra especulación se concentra en la etimología latina del “speculator”. En la antigua Roma el especulador guardaba la ciudad, avistaba a los enemigos desde lejos y alertaba del peligro. Por lo tanto, el trabajo del especulador estaba anclado en una actividad completamente experiencial, social y atenta a lo que sucede en lo real, en lo que acontece, previniendo lo que podría acaecer, preparando lo que puede pasar, produciendo las oportunidades. Consecuentemente podemos señalar como fundamental la manera en la que las narraciones se insertan en nuestro mundo como gestos y acciones. De hecho, volviendo a las fábulas de Haraway, observamos cómo la teoría y la práctica “se entrecruzan por el poder elástico de las narraciones. Si nos fijamos en sus propias palabras, atendemos a ese componente que hace que la SF sea una amalgama para el hacer” (Caplliure, 2020, p. 98).

---

<sup>74</sup> “(L)os gestos especulativos, por definición plural, tienen la verdad de lo relativo, la verdad de una insistencia siempre situada. No se decide a hacer un gesto especulativo, nos arriesgamos al sentirnos “retenidos” por una situación, obligados a responder a potencialidades que solo hacen perceptible la forma en que somos retenidos”.

<sup>75</sup> “El mismo hecho de hablar de un “gesto especulativo” bien podría caracterizar esta época, la nuestra”.

Según lo expuesto hasta aquí, podríamos nuevamente definir las narraciones especulativas a través de la fabulación. “La fabulation n’est pas un mythe impersonnel, mais n’est pas non plus une fiction personnelle: c’est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs”<sup>76</sup> (Deleuze, 1985, p. 289). A la búsqueda de esa colectividad algunos relatos se construirán en torno a los propios agenciamientos, mientras que otros se conformarán en relación con la propia construcción de las narraciones. Por eso, deben ser entendidas como útiles.

Car fabuler est bien un nouveau genre de construction, en tout cas pour celles et ceux qui cherchent des savoirs. Selon nous, les fabulations sont ces récits qui creusent des interstices dans notre monde, le travestissent et le manipulent dans un envol plus-qu’imaginaire (entendez: cosmologique, métaphysique) jusqu’à ce qu’il puisse susciter de nouveaux attachements et obliger à ce qu’on rouvre l’enquête, à ce qu’on explore à nouveau ce territoire délaissé qui ne semblait pas mériter notre attention. C’est un acte de repeuplement qui ne se laissera plus piéger par la question du Vrai et du Faux. Faire bégayer le réel, lancer le sabotage ordonné des catégories de pensé en retrouvant un scepticisme premier, élargir le spectre, faire émerger de nouveaux mondes reliés qui nous déconcertent, les déployer en suscitant l’appétit du possible, afin de déplacer la prétention écrasante du monde trop bien décrit<sup>77</sup>. (Strivay, Terranova y Zitouni, 2015, p. 152).

En este sentido, las narraciones especulativas también agitan los saberes y las formas de construcción del conocimiento. Por eso, deben ser tratadas como herramientas metodológicas que inspiran el entrecruzamiento de disciplinas. “The point (is) to read and teach these SF texts as theory, not as material to do theory on”<sup>78</sup> (Haraway, 2013). El uso de estas nos provee de nuevas formas de articular los estudios, los análisis, las formas de hacer y las maneras de construir mundo. Hemos podido argüir a través de los casos citados, cómo las narraciones

---

<sup>76</sup> “La narración no es un mito impersonal, pero tampoco una ficción personal: es una palabra en acción, un acto de hablar mediante el cual el personaje sigue cruzando la frontera que separaría su aventura privada de lo político, y en sí mismo produce declaraciones colectivas.

<sup>77</sup> “Porque la fabulación es de hecho un nuevo tipo de construcción, al menos para quienes buscan conocimiento. Según nosotros, las fabulaciones son aquellas historias que cavan intersticios en nuestro mundo, lo disfrazan y lo manipulan en un vuelo más que imaginario (es decir: cosmológico, metafísico) hasta que puede despertar nuevos apegos y obligar a que reabramos la investigación, que volvamos a explorar este territorio abandonado que no parecía merecer nuestra atención. Es un acto de repoblación que ya no quedará atrapado por la cuestión de Verdadero y Falso. Hacer tartamudear la realidad, lanzar el sabotaje ordenado de las categorías de pensamiento redescubriendo un escepticismo primario, ensanchar el espectro, sacar a relucir nuevos mundos conectados que nos desconciertan, desplegarlos despertando el apetito por lo posible, para desplazar la pretensión abrumadora de un mundo demasiado bien descrito”.

<sup>78</sup> “El punto (es) leer y enseñar estos textos de ciencia ficción como teoría, no como material para hacer teoría sobre”. Este comentario de Haraway se encuentra en un pie de página de la lectura magistral para al premio Pilgrim.

especulativas abren el campo de operaciones de la historia, la historia del arte, de la filosofía y de la ciencia, pero también en los dominios de las ciencias humanas, la política y la educación. En un artículo de Sarah E. Truman, "SF! Haraway's Situated Feminisms and Speculative Fabulations in English Class", la profesora de la ESRI, Faculty of Education en la Manchester Metropolitan University, aplica los estudios de las narraciones especulativas, el *worlding* en las clases de lengua y literatura inglesa. En su trabajo se apuesta por introducir las narraciones especulativas como materias en las clases de primaria y secundaria como herramientas para el aprendizaje sobre cómo narrar, pensar y hacer desde una perspectiva de agenciamiento colectivo de las minorías<sup>79</sup> (Truman, 2018). "As racialized, gendered, and sexual bodies, the students' SF worldings narrated the difficulties of navigating not only a future world-to-come, but a past-present-future now that is structurally violent, racist, and heteronormative"<sup>80</sup>. En la práctica, Truman observó una de las claves del *worlding* en las narraciones especulativas de Haraway: lo literal y lo metafórico se unen en una nueva construcción ontológica del mundo. En los ejercicios de su clase halló "the students' writings as speculative-ontologies. The "bodies" or events activated in speculative writing are "real" as linguistic marks on the page, and the worlds they discuss are also "real" (lived SF situated knowledges) although speculative"<sup>81</sup> (Truman, 2018, p. 7). Las prácticas de las narraciones especulativas en el contexto académico como en el que nos proporciona Truman inquietan sobre los relatos que se construyen de forma situada poniendo en riesgo la comodidad del estado de cosas para hacer emerger profundas situaciones reales en el *hic et nunc*, pero potencialmente transformadoras. En este sentido se llega a la reflexión sobre que

The students were attuned to how their own situated knowledges, race, gender, class, and sexuality affected the trajectory of their worlding practices, and attuned to the potential of probing what could be as a practice that can reorient the direction of experience: the significance

---

<sup>79</sup> "(We) demonstrate how queer, trans, Black, Indigenous, and People of Colour (QTBIPOC) speculative fiction diverges from the white space of mainstream speculative worlding". "Demostramos cómo la ficción especulativa de las personas queer, trans, negras, indígenas o de color diverge del espacio blanco del especulativo worlding del mainstream".

<sup>80</sup> "Como cuerpos racializados, de género y sexuales, los mundos de ciencia ficción de los estudiantes narraban las dificultades de navegar no solo en un mundo futuro por venir, sino en un ahora pasado-presente-futuro que es estructuralmente violento, racista y heteronormativo".

<sup>81</sup> "(l)os escritos de los estudiantes como ontologías especulativas. Los "cuerpos" o eventos activados en la escritura especulativa son "reales" como marcas lingüísticas en la página, y los mundos que discuten también son "reales" (conocimientos vividos situados en la SF) aunque especulativos.

of the students' writing was demonstrated in the ways that their own intersectional and situated knowledges were intricately connected to their future worldings<sup>82</sup>. (Truman, 2018, p. 7)

Estos futuros mundos no solamente deben pensarse en el avenir. Como constataban los gestos especulativos de Stengers y Debaise, estos se inscriben en una época, son la respuesta responsable a la llamada de urgencia de nuestra época. Son producciones del pensamiento que tienen un eco en nuestro mundo y, por tanto, se configuran como una repetición insistente por el pensar con el mundo, acompañado, y por el que hacer en común. Así se articulan como estrategias de vida, como modos de existencia y arte de vivir.

C'est tout le paysage de nos pratiques qui est ravagé. S'il convient de parler "d'arts du discernement", c'est qu'un art s'apprend, se cultive, s'expérimente. La disqualification, ici, n'est donc pas un simple jugement, elle opère la destruction des possibilités collectives d'apprentissage, de culture, d'expérimentation -et cela dès l'école. L'insistance, ici, pourrait bien alors porter sur une régénération, un possible transversal susceptible de nous faire penser ensemble<sup>83</sup>. (Debaise y Stengers, 2015, p.14)

Las SF proporcionan el lugar específico, situado y comprometido donde establecer una serie de relaciones de agenciamiento, de tensiones con las narraciones ya establecidas, un despliegue de los posibles y una forma de seguir contando, puesto que una fábula transforma otra fábula. Ya que "[l]a SF continúa siendo un juego arriesgado sobre contar y configurar mundos, es seguir con el problema" (Haraway, 2019, p. 37).

---

<sup>82</sup> "Los estudiantes estaban en sintonía con cómo sus propios conocimientos situados, raza, género, clase y sexualidad afectaban la trayectoria de sus prácticas de *worlding*, y sintonizados con el potencial de sondear lo que podría ser una práctica que puede reorientar la dirección de la experiencia: el significado de la escritura de los estudiantes se demostró en las formas en que sus propios conocimientos interseccionales y situados estaban intrincadamente conectados con sus mundos futuros".

<sup>83</sup> "Es todo el panorama de nuestras prácticas que está devastado. Si conviene hablar de "las artes del discernimiento", lo que un arte se aprende, se cultiva, se experimenta. La descalificación, aquí, no es, por tanto, un simple juicio, opera la destrucción de las posibilidades colectivas de aprendizaje, cultura, experimentación -y aquella de la escuela. La insistencia, aquí, bien podría entonces llevar a una regeneración, una posibilidad transversal susceptible de hacernos pensar juntos".

## 2.2 Mundos posibles

Gardons-nous de voir un simple jeu dans une spéculation sur les rapports du possible et du réel. Ce peut être une préparation à bien vivre<sup>84</sup>. (Bergson, 1934, p. 134)

En el comienzo de todo, el mundo; después, el resto. Esta sentencia pareciera extraída del Génesis, libro primero de la Torá y del Antiguo Testamento. Es decir, de las sagradas escrituras de la religión judeo-cristiana. Durante largo tiempo, estas dieron explicación de la historia del ser humano sobre la tierra. Pero, también, sobre sus costumbres y formas de vida más allá de que esta se implantara, de este modo, como la ley de Dios en el mundo de los hombres. En ocasiones estos textos se han puesto en relación con ciertas leyendas de otras culturas y otras épocas; así podría ejemplificarse en la mitología greco-latina y su cosmogonía previa a los textos señalados. El acercamiento comparativo de estas lecturas tendría diferentes motivaciones. Por eso nos gustaría, en primer lugar, apreciar estos textos bajo un interés fundacional. Es decir, desde el sentido de fundar un relato histórico y cultural de una comunidad, una ciudad o una civilización. Y, en segundo lugar, estudiar dentro de las comparativas que aproximan los diferentes textos el advenimiento de un interés elevado por señalar en estos el nacimiento de la ficción. De hecho, se han visto puntos en contacto en cuanto que todos ellos muestran desde época antigua sucesos extraordinarios y modos de entender el mundo de forma oblicua a las normas establecidas. Si nos remontamos a un momento pretérito, podríamos ver en la obra de Ovidio un ejemplo de ello. Puesto que relató minuciosamente en su *Metamorfosis* cómo se había engendrado el mundo con el cielo, las estrellas, el mar y la tierra, pero también sus dioses y todos aquellos seres que mutaban de aspecto y sustancia según su conveniencia. Así invoca a tales divinidades para recibir su soplo creativo y componer satisfactoriamente su relato: “Me lleva el ánimo a decir las mutadas formas a nuevos cuerpos: dioses, estas empresas mías -pues vosotros los mutasteis- aspirad, y, desde el primer origen del cosmos hasta mis

---

<sup>84</sup> “Tengamos cuidado de ver un juego simple en una especulación sobre la relación entre lo posible y lo real. Puede ser una preparación para vivir bien”.

tiempos, perpetuo desarrollad mi poema” (Ovidio, 1-4). En estos primeros versos el poeta nos hace penetrar en el relato que es atravesado por la fuerza e inspiración de los dioses, como lo fueran también los libros antiguos de las religiones monoteístas. Aun así, también existen distinciones claras entre ellos. De hecho, la gran diferencia de estos casos procedería de la finalidad de los relatos. Mientras las leyendas y mitos, así como el poema de Ovidio, se articularían como fábulas, enseñanzas o metáforas sobre cómo se construye el mundo en todos sus aspectos: naturales, sociales, morales y espirituales; los textos de las religiones monoteístas pretenden cercar su ámbito de acción a la omnipotencia divina, así como a la explicación de las leyes humanas seguidas del mandato de Dios. No obstante, si la finalidad de los relatos es desigual, también es cierto que la manera de narrar no difiere en tan gran medida. Los discursos empleados se centran en la forma pedagógica de conducir mediante enseñanzas a una acción determinada siempre conveniente con la sociedad o el estado del momento. No obstante, no siempre se ha entendido el relato bajo esta faceta.

En la escritura de Platón se vislumbra la amenaza hacia el orden moral y político establecido que podría acaecer con el uso de las palabras no adecuadas. De hecho, en el libro X de la República prescribe la figura del poeta exiliándolo de la ciudad y nos advierte del empleo perjudicial de la poesía cuando pretende ser mimesis o engaño y no dialéctica. Es decir, narración. Y, por tanto, literatura. Jorge Larrosa explica, sobre los usos pedagógicos de esta, que “(l)a literatura, como lo demoníaco, solo se define negativamente, pronunciando una y otra vez su *non serviam*. Tratando, desde luego, de la condición humana, y de la acción humana, ofrece tanto lo hermoso como lo monstruoso, tanto lo justo como lo injusto, tanto lo virtuoso como lo perverso. Y no se somete, al menos en principio, a ninguna servidumbre” (Larrosa, 2003, p. 56). Pero, entendamos exactamente lo que nos dice Platón al respecto. A través de la lectura de los libros II y III, pero especialmente en el X, atestigua el nefasto poder de la poesía capaz de conminar el orden bueno para el alma. “(T)odas esas obras parecen causar estragos en el alma de cuantos las oyen, cuando no poseen como contraveneno el conocimiento acerca de su verdadera índole” (Rep. X. 595 b). Para este, según Larrosa, el antídoto o “antifármakon” se halla en la dialéctica, la cual nos brinda el conocimiento verdadero del alma, la ciudad y las historias que nos cuentan. En este sentido Platón condena la poesía puesto que cultiva la mala mimesis, aquella que atenta contra el alma, haciendo creer en fantasías y seres abominables al ciudadano. “Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque

nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad” (Rep. X. 607c-607d). Por otro lado, la figura del poeta, pintor de apariencias, queda desdeñada tan pronto pretende traicionar la verdad. De hecho, este está preñado de características que nos deben hacer desconfiar. El poeta es múltiple y diverso porque adquiere las voces de sus personajes. La palabra le consume y le dota de existencia. Puesto ¿qué es el poeta mas que su obra? Pero, no solo en él se conjura el delirio y la embriaguez de la palabra. El carácter metamórfico de la poesía linda con los márgenes de la ficción e “indica la posibilidad de otro orden”. En ese orden toma posesión lo extraño, lo extranjero, lo nómada, lo inestable, lo nocturno y lo enmascarado. Así también se define al poeta. La metamorfosis encarnaría otro régimen de verdad, desvelaría un mundo oculto, fuera de la lógica imperante. “Y ese otro mundo, cuando irrumpe, seduce y amenaza al primero. Y lo coloca bajo sospecha” (Larrosa, 2003, p. 76).

Existe, como venimos sugiriendo, un punto en común más frecuente por el que la filosofía y la ciencia recusaron estos textos como forma de conocimiento. Nos referimos al uso de figuras o situaciones fantásticas, de las que solo los hombres sabios y buenos son capaces de discernir su distinción con la verdad -según alcanzaría a entender Glaucón en el texto de Platón. La brecha entre la realidad y la fantasía, entre el conocimiento y el saber, entre lo mágico y lo experimental se acrecentaba advirtiendo el fin de una época donde convivían elucidando el mundo que rodeaba a los seres humanos. Así, ya en época contemporánea, observaríamos que cualquier estudioso de ramas de conocimiento como la astronomía, la geología o la biología podría dar explicación mediante ciertas argumentaciones sobre los orígenes y desarrollo de la Tierra. Eso sí, ahora atenderían a analizar la evolución de los planetas en el cosmos, el crecimiento fértil y el desarrollo estratigráfico de los compuestos terrestres o la explicación etimológica de las diferentes especies vegetales, animales y humanas. Todas ellas albergarían una forma de entender la vida en la Tierra que fue desarrollándose desde época moderna. Sin hacer uso de dioses, seres extraordinarios o cualquier fórmula de hechicería estos argumentos se mantendrían a salvo de los nocivos influjos del relato. Y consecuentemente evitarían relacionarse con la fantasía o buscar en la ficción una inspiración a sus estudios. La experimentación, el análisis y la ciencia moderna trajo métodos donde la prueba, la demostración y la razón legislaban sobre cualquier argumento divino o de autoridad. El propio Descartes, confesado admirador de la poesía en su juventud, se muestra radical ante tales principios. Este “construye su método en el rechazo explícito de la literatura y, en general de las



humanidades, como modo legítimo de acceso al conocimiento o a la virtud” (Larrosa, 2003, p. 60). Entonces el escepticismo junto a la duda permanente como método confieren un lugar decisivo en la articulación de la sospecha. Sin embargo, cuando la desconfianza recae sobre todo plano de conocimiento la duda es inútil y dificulta el acceso a este. Establecer una base se hace ineluctable y es la razón la que cede a la ciencia. Exiliado todo tipo de saber al margen de esta, la razón descansa sobre la experimentación para arribar al conocimiento. Con todo, ¿no es acaso la ciencia la que también debe inclinarse a poner en cuestión el estado natural de las cosas, así como el método propio según la evolución de las circunstancias? ¿o solo la creencia en una hipótesis verificable es suficiente para descansar de la inoperante duda?

Entre el mito y la ciencia, o entre la magia y la ciencia, las fronteras se disipan más allá de la verdad. ¿Qué sucede cuando la única forma de llegar a una verdad es a través de una narración? A esta cuestión responde Isabelle Stengers en su ensayo *L'hypnose, entre magie et science*. La pensadora belga analiza el papel de las ciencias experimentales cuando son empleadas para dar respuesta a cuestiones que podrían ser del ámbito de las ciencias humanas. Para ello toma la hipnosis. Un medio que ha pretendido ser investigado como conocimiento humano y que, sin hallar una negativa para serlo, tampoco se ha ofrecido una respuesta positiva desde las ciencias experimentales. Stengers propone adentrarse en este estudio desde la perspectiva narrativa en el seno de las ciencias humanas como por ejemplo en el caso de la psicología donde se hace recurrente. Es decir, desde el análisis de la historia del sujeto y sus circunstancias asociadas. Puesto que la hipótesis narrativa contradice el modelo de las ciencias experimentales.

L'histoire de déceptions qui lui est associée n'est en effet que la contrepartie de sa singularité, du fait que, dans son cas, c'est l'aventure des sciences et non l'autorité des sciences qui a tenté de se prolonger. Et l'échec de cette tentative de prolongement ne peut d'autre part être séparé de ce qui fut son ambition<sup>85</sup>. (Stengers, 2002, p. 20)

Esta ambición a la que hace referencia Stengers en el estudio de la hipnosis no es otra que la de dar una explicación racional a una serie de fenómenos descritos como “trance” y, por tanto, señalados como sobrenaturales o mágicos. Así los estudios de la psique promovieron la

---

<sup>85</sup> “La historia de desengaños que se le asocia no es más que la contrapartida de su singularidad, de hecho, en su caso, es la aventura de las ciencias y no la autoridad de las ciencias lo que ha intentado continuar. Y el fracaso de este intento de extensión no puede, en cambio, separarse de lo que era su ambición”.

hipnosis como método para alcanzar el análisis del inconsciente, más allá de ser la expresión otrora de fenómenos invisibles.

Las cuestiones que se coligen del ensayo de Stengers ponen sobre la mesa una forma de articulación del conocimiento en el que se entrecruzan los métodos propios de las ciencias naturales y las ciencias humanas mediante la narración. De nuevo, la elucidación de un mundo enraizado en la especulación de la imaginación se muestra vibrante frente a una explicación lógica. Aún así hasta hace pocas décadas la ciencia experimental ha albergado la ambición de mantener su primacía como episteme sobre el resto de ciencias y saberes y no claudicar ante discursos plausibles.

En las primeras décadas del siglo XX la teoría cuántica amasó filias y fobias con la misma pasión. El relativismo, la biología evolutiva y la cosmología actual ayudaron a la impetuosa introducción de la ciencia tecnológica en todos los aspectos de nuestra vida. La cuántica impulsó sobremanera esta idea y trató de generar una estructura de pensamiento capaz de reproducir los planteamientos microscópicos a gran escala. Así, desde comienzos de siglo habría proliferado la tentativa de una probabilística para los fenómenos en nuestro mundo. A pesar de que esta teoría se llevó a un amplio campo de análisis, pretendiendo hacerse general como metodología para otros dominios, la imposibilidad de una visión holística para los problemas humanos en relación con el resto de los fenómenos problematizaba su afianzamiento. Las reglas humanas finiseculares no se corresponden a las naturales ni del siglo XX, ni de otros anteriores. Y los discursos de la postmodernidad junto a los sistemas económicos, políticos y las relaciones entre los estados-nación no facilitan una sola vía de entender el mundo en la era del “después de la globalización”. Entonces el impedimento de una ciencia general hace que nos planteemos cómo acceder al mundo a través de sus contingencias y sus devenires más allá de un todo. Es decir, reflexionando en un sistema apto a circunstancias y contextos intercomunicados donde los fenómenos o los seres humanos no son el centro de la resolución de problemas, sino la suma de perspectivas en contacto. Llegados a este punto, de nuevo, una cuestión imperante retorna a nuestro centro: la forma en la que nos decimos a nosotros mismos como especie y la forma en la que decimos el mundo en el que vivimos. Contrariamente a la idea de la muerte del mito, antes fantasía engañosa, los relatos sobre nuestro mundo cobran fuerza. Se convierten en formas de visualidad, de proyección y de autoconocimiento.

Es en los entresijos de estas tecnologías de la visualización en que estamos inmersas donde encontraremos metáforas y medios para comprender e intervenir en los modelos de objetificación dentro del mundo, es decir, en los modelos de realidad de los que seremos responsables. En tales metáforas encontramos medios para apreciar simultáneamente lo concreto, el aspecto “real” y el de la semiosis, y la producción en eso que llamamos conocimiento científico (Haraway, 1995, p. 335). “La metáfora nos invita a investigar los variados aparatos de la producción visual” (Haraway, 1995, p. 335), pero también la producción discursiva.

El cyborg que Donna Haraway encumbró como el mito de nuestra época sería una de las figuras a las que se sumaría el mutante, el zombi, Dolly o la Oncorotona, en un mundo que se ha llamado aldea global, alter-mundo, Antropoceno o Capitaloceno y, de manera más concreta, siguiendo a Haraway, Chthuluceno. Las maneras en las que construimos estas metáforas son las formas con las que hacemos nuestro mundo (*worlding*). Es decir, a través del imaginario de ficción con el que proyectamos nuestra vivencia producimos las relaciones y las estructuras de nuestro planeta. Por eso, es primordial las historias que nos contamos y lo que contamos en estas historias. En la lábil línea entre lo real y lo posible se aferra la metáfora y ella no solo dice o describe, sino que construye el mundo tal y como lo proyectamos en nuestro imaginario. Y, consecuentemente, se convierte en conocimiento de nuestro cosmos. Pero ¿qué tipo de mundo construye la metáfora arraigada en la ficción o en la fantasía de la proyección de nuestra mente? La primera respuesta que se desvelaría apostaría por un mundo que podría albergar diferentes formas y estilos de vida según cada una de las mentes. Esta definición conllevaría una serie de problemáticas sobre las otras mentes, la cohabitación con los otros y la realidad natural. “Le monde n’est pas ce qui garantit une convergence des points de vue mais ce que produit l’opération politique de composition et d’articulation des modes de prise”<sup>86</sup> (Stengers, 2002, p. 34). Entonces, de nuevo, podríamos contestar que se trataría de un mundo que en interacción con los mundos de los otros se extendiera o se fusionara o, también, acabase destruido por otro mundo. Quizá, de esto conozcamos más; de cómo destruimos el mundo de los otros. Incluso el nuestro propio. Por eso, es importante saber qué alianzas entran en juego en este lugar, sea real o imaginado. Ambos son parte de la esfera que habitamos. A esta caracterización del mundo Isabelle Stengers denominará cosmopolítica<sup>87</sup> (Stengers, 2002, p. 29). Y, sin embargo, el paso a la acción que produce el discurso todavía no contesta a la cuestión

---

<sup>86</sup> “El mundo no es lo que garantiza una convergencia de puntos de vista sino lo que produce la operación política de composición y articulación de modos de ocupación”.

<sup>87</sup> “(...) le cosmos qui est oeuvre à faire, processus de construction d’un monde commun sans définition préalable ni du «genre humain» ni des êtres multiples qui le composent”. (el cosmos que es un trabajo por hacer, un proceso de construcción de un mundo común sin una definición previa de "género humano" o de los múltiples seres que lo componen”).

sobre cómo conocer ese mundo o qué tipo de mundo es el que teorizamos. La cuántica nos proporcionó una teoría de probables con la que tomar la medida a los fenómenos de nuestro mundo. No obstante, sus planteamientos no eran capaces de introducir ciertos factores que solo la imaginación hace real. Así el movimiento de “lucha entre posibles frente a probables”, en términos de Isabelle Stengers<sup>88</sup> (Stengers, 2002, p. 27), daría buena muestra del *ars combinatoria* por el que la ciencia y la especulación nos acercarían al mundo en el que habitamos. “Il ne s’agit ni de (bonnes) intentions ni de vision du monde. Il s’agit de déterminer ce qui va faire contrainte, ce qui va engager la pensée. En d’autres termes encore, et c’est pourquoi il faut parler de spéculation, la pierre de touche n’est pas le probable, mais le possible”<sup>89</sup> (Stengers, 2002, p. 30).

Entonces volvemos a preguntarnos sobre qué mundo nos traería una teoría de posibles. Aunque más bien deberíamos demandarnos qué teoría aporta un mundo posible. En este sentido, conviene analizar el concepto que Gottfried Wilhelm von Leibniz expuso en 1710 en las páginas de *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal* bajo el nombre de “mundos posibles”. En el único libro que escribió en lengua francesa como respuesta a Pierre Bayle, el filósofo alemán arma la estructura de la justificación de la existencia de Dios. Teodicea significa exactamente eso mismo: “justificación de Dios” y con ella pretende dar explicación sobre la libertad del hombre, la omnisciencia de Dios y que su existencia es garante de *le meilleur des mondes possible* que según la lectura del texto sería el mundo en el que habitamos. Esta concepción, aparentemente ingenua *a priori*, conllevó severas críticas que se hicieron ostensibles, como bien es sabido, en la obra *Candido* de Voltaire.

---

<sup>88</sup> “On ne sera jamais assez prudent face au risque de confusion entre le sens du possible et la référence au probable, qui doivent être distingués en tant que différant en nature. Le probable relève par définition, comme l’atteste le calcul des probabilités, d’une transposition ou d’un réagencement de ce qui a déjà eu lieu ou de ce qui est en cours. Le probable appartient à une logique de la conformité: ce qui a compté dans le passé, ce qui permet de le caractériser, conservera ce pouvoir dans le futur. Le possible, quant à lui, fait importer l’irruption éventuelle d’autres manières de sentir, de penser, d’agir, qui ne peuvent être envisagées que sur le mode d’une insistance, sapant l’autorité du présent quant à la définition de l’avenir”. “Uno nunca será lo suficientemente prudente cara al riesgo de confusión entre el significado de lo posible y la referencia a lo probable, que debe ser distinguido en tanto que diferente naturaleza. Lo probable es, por definición, como lo demuestra el cálculo de probabilidades, una transposición o reordenamiento de lo que ya ha ocurrido o de lo que está en curso. Lo probable es, por definición, como lo demuestra el cálculo de probabilidades, una transposición o reordenamiento de lo que ya ha ocurrido o de lo que está en curso. Lo probable pertenece a una lógica de conformidad: lo que contaba en el pasado, lo que permite caracterizarlo, retendrá este poder en el futuro. Lo posible, por su parte, hace importar la posible irrupción de otras formas de sentir, de pensar, de actuar, que solo pueden ser contempladas en el modo de una insistencia, socavando la autoridad del presente en cuanto a la definición del futuro”. (Debaise y Stengers, 2017:7)

<sup>89</sup> “No se trata ni de (buenas) intenciones ni de una visión del mundo. Se trata de determinar qué causará presión, qué comprometerá al pensamiento. En otros términos, nuevamente, y por eso debemos hablar de especulación, la piedra de toque no es lo probable, sino lo posible”.

Si bien los *Essais de Théodicée* y principalmente las ideas de los mundos posibles nos proporcionan un escenario desde el que comenzar a trabajar, el discurso de Leibniz produce una serie de controversias ideológicas y paradojas estructurales. Aun así, procederemos a hacer un bosquejo sobre las principales ideas y cómo se ponen en relación con la concepción de mundos posibles. La primera consideración atendería a la tesis donde expone lo siguiente: vivimos en el “*meilleur des mondes possible*”; y la existencia de este mundo es así según la elección de Dios. Como el título del ensayo nos indica el peso recaería sobre la defensa de Dios. Un Dios capaz de escrutar y sopesar los hechos que hacen de nuestro mundo el mejor de los posibles. Como en el caso de otro de los filósofos racionalistas más célebres, René Descartes, salvaguarda la figura de Dios como garante de la existencia del mundo en el que vivimos. De la misma manera que en el *Discours de la méthode* del francés, las investigaciones aportadas no son aptas para demostrar ni la existencia de Dios, ni su negativa. Sin embargo, si que son razón suficiente para demostrar la presencia de nuestro mundo, según ambos pensadores. Si estos dos filósofos apostaron por una vía racional, también es cierto que su relación era opuesta. Las mónadas de Leibniz, “armonía preestablecida” / “armonía universal”, eran lo que el *cogito ergo sum* para Descartes y ambos pretendieron preservar, no satisfactoriamente para la crítica, la omnipotencia de Dios. Estos dos principios bastaron para comprender el conocimiento y establecer una concordancia con el mundo. Así bien la idea que nos interesa aducir, puesto que la cuestión referente a la existencia de Dios es baladí para nuestra investigación, se articula bajo el argumento de la posibilidad de los mundos. Los “mundos posibles”, “mundos distintos”, producen un plano de construcción capaz de trasvasar lo mental para conferir herramientas en un mundo potencialmente real. Efectivamente, esa posición se halla en una de las disposiciones emblemáticas de Leibniz. A lo largo de su proyecto filosófico acuñó la expresión *theoria cun praxi*. Es decir, teoría como praxis o práctica. Por eso vemos una regia inclinación a dotar de un sentido social, político o científico sus teorías ya sean estas matemáticas, metafísicas o sobre teodicea.

A pesar de haber descartado nuestro interés en cómo la Teodicea se emplea en cuanto justificación de Dios, no debemos despreciar ciertas reflexiones y emprender un acercamiento más atento con el fin de entender qué significa los “mundos posibles”. En primer lugar, Dios es presentado como causa primera o “causa inteligente” del mundo. Una esfera divina coincidente con el mundo contingente en el que habitamos. “(C)e monde qui existe étant contingent, et une

infinité d'autres mondes étant également possibles et également prétendants à l'existence, pour ainsi dire, aussi bien que lui, il faut que la cause du monde ait eu égard ou relation à tous ces mondes possibles pour en déterminer un"<sup>90</sup> (Leibniz, 1846, p.p. 114-115). La relación que conduce a la determinación de una entre las otras posibilidades es el entendimiento, mientras que la acción de decisión es la voluntad de elegir. Por tanto, "cette cause intelligente doit être infinie de toutes les manières et absolument parfaite en puissance, en sagesse et en bonté, puisqu'elle va à tout ce qui est possible"<sup>91</sup> (Leibniz, 1846, p. 115). En esta breve caracterización Leibniz pretende demostrar que la sustancia perfecta es Dios, consecuentemente demiurgo de todas las cosas. A su vez, todas las cosas se definirían en virtud de la misma idea de mundo.

J'appelle monde toute la suite et toute la collection de toutes les choses existentes, afin qu'on ne dise point que plusieurs mondes pouvaient exister en différents temps et différents lieux. Car il faudrait les compter tous ensemble pour un monde, ou si vous voulez pour un univers. En quand on remplirait tous les temps et tous les lieux, il demeure toujours vrai qu'on les aurait pu remplir d'une infinité de manières, et qu'il y a une infinité de mondes possibles dont il faut que Dieu ait choisi le meilleur, puisqu'il ne fait rien sans agir suivant la suprême raison"<sup>92</sup>. (Leibniz, 1846, p. 115)

De esta reflexión se colige una de las objeciones más habituales: el porqué en un mundo creado por la inteligencia y bondad de Dios existe el mal, la enfermedad o la destrucción. A esta discrepancia el pensador racionalista arguye que "tout est lié dans chacun des mondes possibles: l'univers"<sup>93</sup> (Leibniz, 1846, p. 116). Y continúa, "(d)e sorte que Dieu y a tout réglé par avance une fois pour toutes, ayant prévu les prières, les bonnes et les mauvaises actions, et tout le reste; et chaque chose a contribué idéalement avant son existence à la résolution qui a été prise sur l'existence de toutes les choses"<sup>94</sup> (Leibniz, 1846, p. 116). En este sentido pronto avanza a

---

<sup>90</sup> "Siendo este mundo que existe contingente, y siendo igualmente posible una infinidad de otros mundos y pretendiendo igualmente existir, por así decirlo, así como él, es necesario que la causa del mundo haya tenido consideración o relación con todos estos mundos posibles para determinar uno".

<sup>91</sup> "esta causa inteligente debe ser infinita en todos los sentidos y absolutamente perfecta en poder, sabiduría y bondad, ya que va a todo lo posible".

<sup>92</sup> "Llamo mundo a todo el desarrollo y a la colección de todas las cosas existentes, afín de que no digamos que varios mundos podrían existir en diferentes tiempos y en diferentes lugares. Porque tendrías que contarlos todos juntos para un mundo, o si quieres por un universo. Cuando llenamos todos los tiempos y todos los lugares, siempre es cierto que podríamos haberlos llenado de infinitas formas, y que hay una infinidad de mundos posibles de los cuales Dios debe haber elegido el mejor, ya que no hace nada sin actuar según la razón suprema".

<sup>93</sup> "todo está ligado en cada uno de los mundos posibles".

<sup>94</sup> "De modo que Dios resolvió todo de antemano de una vez por todas, habiendo provisto las oraciones, las buenas y las malas obras, y todo lo demás; y todo ha contribuido idealmente antes de su existencia en la resolución que se tomó sobre la existencia de todas las cosas".

responder que “*le meilleur des mondes possible*” debe incluir estas disposiciones contrarias entre el bien y el mal y no confundirse con una utopía. Sorprende que el propio autor emplee la noción de “utopía” defendiendo la elección de Dios entre los mundos posibles. Pero aún asombra más cuando esta ha sido malemployada como uno de los conceptos clave para definir los “mundos posibles” hoy día. Para Leibniz un planteamiento utópico del mundo no revelaría la grandeza de este, donde convive el bien y el mal, la enfermedad y la salud en un régimen armónico. Pareciera, así, que el pensador se anticipara a una de los mayores escollos de su obra cuando en la actualidad se ha formulado, evidentemente fuera de todo contexto filosófico, la idea de “mundos posibles” como un mundo feliz. En términos de ficción y fantasía se ha planteado los “mundos posibles” o “mundos otros” como una suerte de planeta conducido por un gobierno de fines justos donde reina la utopía o en su vertiente divergente un mundo donde el caos produce una distopía. En otro orden de cosas, la tan empleada “mundos posibles” en el contexto de las narraciones especulativas nos brinda otro tipo de concepción, como pretendemos ir abordando en estas líneas. Sin embargo, con cierta anterioridad y en relación con estas “repúblicas de la imaginación” André Robinet, experto en Leibniz, arguye que “(l)a *Théodicée* n’est ni une utopie ni une uchronie. Elle est la dernière tentative possible pour ressaisir l’univers médiéval, ses peurs, ses angoisses, ses tortures, en espoir, en inquiétude, en bonheur”<sup>95</sup> (Robinet, 1994, p. 312). A través de estas y otras reflexiones aportadas por Robinet observaríamos cómo la *Teodicea* trató de dar luz desde diferentes perspectivas como la teología, la ciencia o la política a un mundo lleno de oscuridad y superstición. Así Leibniz promovería una lectura racional del mundo plausible para distintos lectores. Atendamos a las propias palabras del alemán defendiendo su postura del “mejor de los mundos posibles” frente a la utopía de esta manera:

Il est vrai qu’on peut s’imaginer des mondes possibles sans péché et sans malheur, et on en pourrait faire comme des romans; des utopies, des Sévarambes; mais ces mêmes mondes seraient d’ailleurs fort inférieurs en bien au nôtre. Je ne saurais vous le faire voir en détail; car puis-je connaître et puis-je vous représenter des infinis et les comparer ensemble? Mais vous le devez juger avec moi *ab effectu*, puisque Dieu a choisi ce monde tel qu’il est. Nous savons d’ailleurs que souvent un mal cause un bien auquel on ne serait point arrivé sans ce mal. Souvent même deux maux on fait un grand bien<sup>96</sup>. (Leibniz, 1846, p. 116)

---

<sup>95</sup> “(L)a *Théodicée* no es ni una utopía ni una ucronía. Es el último intento posible de reconquistar el universo medieval, sus miedos, sus ansiedades, sus torturas, en la esperanza, en la preocupación, en la felicidad”.

<sup>96</sup> “Es cierto que podemos imaginar mundos posibles sin pecado y sin desgracias, y podríamos hacerlos como novelas; utopías, Sévarambes; pero estos mismos mundos también serían muy inferiores en bien al nuestro. No sabría hacérslo ver en detalle; pues, ¿puedo saber y puedo representar infinitos y compararlos juntos? Pero debéis juzgar conmigo *ab effectu*, ya que Dios ha elegido este mundo como es. También sabemos que a menudo un mal causa un bien que no habríamos logrado sin este mal. A menudo, incluso de dos males se hace un gran bien”.

Su argumentación no parece convencernos en absoluto. Pero la idea de barajar la confusión de la expresión “el mejor de los mundos posible” con la utopía acierta a proteger ciertas falsas concepciones que se podrían conjeturar ocasionalmente sobre esta.

Más tarde, en un fragmento posterior, Leibniz incide en otra de las cuestiones capitales del ensayo: la posibilidad como vector de la libertad del ser humano y como explicación de la contingencia en la existencia. Así profundiza en el carácter de lo posible en un mundo que no podemos conocer en su completitud. Entonces nos recuerda cómo en los textos de los antiguos no se comprendía la amplitud de nuestros cielos con los astros que se conocieron en su tiempo y que, por tanto, tampoco se podría conocer si esos planetas son habitados. Y, en el caso que lo fuesen, si quizá no fueran humanos. Nuestro planeta es un pequeño gesto en el cielo. El autor alemán lo compara con un punto y el conocimiento que poseemos sobre ello como un grano capaz de perderse en la inmensidad del universo. De hecho, como corolario a esta idea responde que cualquier mal es menor en comparación con los bienes de este<sup>97</sup>. Según esta perspectiva no hay nada que nos indique que exista un planeta que sea mejor que el nuestro. En este punto la idea de “posible” adquiere una importancia reveladora. “(C)omme cette region immense des vérités contient toutes les possibilités, il faut qu’il y ait une infinité de mondes possibles, que le mal entre dans plusieurs d’entre eux, et que même le meilleur de tous en renferme”<sup>98</sup> (Leibniz, 1846, p. 124). De esta manera, Leibniz zanja la idea del mal y la posibilidad en los diferentes mundos.

No obstante, otro de los puntos reseñables en relación con la posibilidad y que entendemos más adecuado al uso actual de la concepción leibniziana de los “mundos posibles” es la idea de proyección de futuro. En una hipótesis de mundos posibles los escenarios sobre el avenir se suceden de forma natural. La futurición, que no futurología, destinaría sus esfuerzos

---

<sup>97</sup> “Ainsi la proportion de la partie de l’univers que nous connaissons se perdant presque dans le néant au prix de ce qui nous est inconnu, et que nous avons pour tant sujet d’admettre, et tous les maux qu’on nous peut objecter n’étant que dans ce presque néant, il se peut que tous les maux ne soient aussi qu’un presque néant en comparaison des biens qui sont dans l’univers”. (Así, la proporción de la parte del universo que conocemos se pierde casi en la nada a costa de lo que desconocemos y que tenemos por tantas razones para admitir, y de todos los males que se nos pueden objetar. ‘siendo que en esta casi nada, puede ser que todos los males sean también solo una casi nada en comparación con los bienes que hay en el universo). (Leibniz, 1846, p. 123).

<sup>98</sup> “Como esta inmensa región de verdades contiene todas las posibilidades, debe haber una infinidad de mundos posibles, que el mal entre varios de ellos, y hasta el mejor de todos los contenga”.



por asegurar un porvenir. En este sentido, bajo el *dictum* de los filósofos de su tiempo, Leibniz nos provee de una orientación hacia los hechos de una realidad futura de manera contingente mediante los mundos posibles. Es decir, sería la venida a la existencia de los mundos posibles. “Les philosophes conviennent aujourd’hui que la vérité des futurs contingents est déterminée, c’est-à-dire que les futurs contingents sont futurs, ou bien qu’ils seront, qu’ils arriveront: car il est aussi sûr que le futur sera qu’il est sûr que le passé a été”<sup>99</sup> (Leibniz, 1846, p. 132). “(L) a connaissance du futur n’a rien qui ne soit aussi dans la connaissance du passé ou du présent”<sup>100</sup> (Leibniz, 1846, p. 133). La determinación o certeza de estos enunciados, según el escritor, no implicarían la falta de libertad. Pues no se trataría de una supuesta predestinación, sino más bien el curso de la naturaleza contingente en una armonía preestablecida. Y, además, pondrían en contacto el pasado con el futuro y el presente en el campo de posibles. André Robinet acierta a definir este ejercicio de especulación de los mundos posibles en relación con el futuro como “una retrospectiva inventiva” o “futurización retrospectiva” evocando al movimiento de análisis del pasado expectante en un presente evolutivo. Puesto que el presente se construyó como futuro en un tiempo pasado. Pero también se comprendería como el futuro interpretado en una proyección del presente. Es decir, como la articulación del campo de posibles en un sentido real. “En un sens élargi, la rétrospection inventrice fait partie de la futurition, une futurition rétrospectante, qui relie les schèmes du passé à ceux de l’avenir et qui embrasse d’un seul regard le devenir universel”<sup>101</sup> (Robinet, 1994, p. 301).

Consecuentemente, se presume que el relato que nos brinda la teoría de los mundos posibles es la pluralidad de mundo reales. Leibniz aporta mediante este concepto un discurso de alta complejidad capaz de dar a luz una teoría sobre el mundo y las posibilidades que este ofrece. Pese a las discrepancias que podamos hallar en una narrativa inscrita en la Ilustración y la respuesta de la razón junto a Dios como causa justa, podemos sustraer una serie de caracterizaciones que se extenderían hasta la actualidad. Si entramos en consideraciones concretas, los mundos posibles encarnarían una especulación sin tratarse de una ensoñación. Un relato de especulación que es capaz de afinar en sus vicisitudes sobre la contingencia sin

---

<sup>99</sup> “Hoy los filósofos coinciden en que la verdad de los futuros contingentes está determinada, es decir, que los futuros contingentes son futuros, o al menos lo serán, llegarán a serlo: porque es tan cierto que el futuro será como es seguro que el pasado ha sido”.

<sup>100</sup> “(E)l conocimiento del futuro no tiene nada que no esté también en el conocimiento del pasado o del presente”.

<sup>101</sup> “En un sentido amplio, la retrospectiva inventiva es parte de la futurización, una futurización retrospectiva, que vincula los esquemas del pasado con los del futuro y que abarca el devenir universal con una sola mirada”.

escamotear el papel responsable del ser humano sobre el mundo. Por eso, es tan importante la acción, la libertad y la voluntad, según inspira Leibniz, en la composición de estos mundos. Puesto que son mundos para habitar y en los que convivir. Y, no una ilusión capaz de llevarnos a un *trompe-l'oeil* o una utopía. Ciertamente, Leibniz mantuvo una serie de contradicciones intrínsecas a su postura en la teorización. No es difícil adivinar que en su construcción discursiva los textos de ficción, los relatos o las fábulas hiciesen su aparición, aunque de manera subrepticia y sin causar deshonra, en el ensayo. Fascinado por los textos clásicos, como apunta Robinet, sus ejemplos mezclan las catástrofes de magnitudes colosales descritas en las sagradas escrituras con la experimentación de su tiempo pasando por la adoración de la gigantomaquia que para él se volvía real en la obra *Leviatán* de Thomas Hobbes. Así mantuvo una poderosa tensión entre los mitos, fábulas o la poética y el conocimiento racional<sup>102</sup> y que es difícil de desbrozar entre verdades históricas y relatos a lo largo de su obra. Como bien nos recuerda Robinet, seguir una cierta genealogía en los mitos sería la forma recursiva de las vías vivas que se dan en el propio sentido del mito (Robinet, 1994, p. 307). Es decir, en la perseverancia de ciertas formas de contar se perpetuaría el mito originario de nuestro mundo.

La pervivencia del legado de Leibniz en el campo de las especulaciones narrativas se evidenciaría con el florecimiento de estas. Y como ha reiterado Stengers en la oposición entre probable y posible. Entonces entre el mito y el mundo, entre el texto y lo real, parece abrirse un nuevo estadio. Gilles Deleuze supo razonar sobre el poder de lo falso en el relato a través de la lectura de los mundos posibles de Leibniz. Como hemos visto, en la *Teodicea* trata de salvar la verdad de los futuros contingentes a través de los *impossibles*, al menos en el interior de sus mundos posibles. Es decir, esta verdad “a lieu dans un monde, n’a pas lieu dans un autre monde, et ces deux mondes sont possibles, mais ne sont pas “composables” entre eux”<sup>103</sup> (Deleuze, 1985, p. 171). Pero, como demostrara Deleuze *a posteriori*, esta argumentación no impediría poner en suspensión la verdad de los *impossibles* o incompatibles y afirmar que estas pertenecerían al mismo mundo dentro del mismo universo. La simultaneidad de verdades abatiría el propio principio de verdad y pronunciaría el sentido de los poderes de lo falso. Es decir, pondría de

---

<sup>102</sup> “(L)e grand problème pour l’historien est de savoir si ces “poetica”, “mythica”, “fabulae” peuvent être “transférés” en “veritas historica”. (“El gran problema para el historiador es saber si estas “poetica”, “mythica”, “fabulae” pueden ser transferidas a “veritas historica” (Robinet, 1994, p. 305).

<sup>103</sup> “tiene lugar en un mundo, no tiene lugar en otro mundo, y estos dos mundos son posibles, pero no son “composables” entre sí”.

relieve la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario. El filósofo francés Henri Bergson, otro de los nombres más habituales en los textos de los Constructivistas, es citado con asiduidad en los debates concernientes a la inextricable relación entre realidad e imaginación. En noviembre de 1930 publicó un ensayo en la revista sueca *Nordisk Tidskrift* bajo el título “Le possible et le réel” posteriormente editado 1934 en lengua francesa en *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. El texto recogería una serie de ideas que el francés había elaborado en 1920 para el encuentro filosófico en Oxford el 24 de septiembre de ese mismo año donde el tema de la novedad, la creación, lo real y lo posible a través de la imaginación adquirirían nuevos derroteros frente a la posibilidad. Puesto que permite que nos hagamos una idea más allá de la relación del concepto de posibilidad como virtualidad versus la posibilidad como utopía. Bergson parte del análisis de la tradicional concepción que erróneamente prepondera en un mayor grado lo real en oposición a lo posible para proponernos otra formulación sobre esta.

Mais il y a surtout l'idée que le possible est *moins* que le réel, et que, pour cette raison, la possibilité des choses précède leur existence. Elles seraient ainsi représentables par avance; elles pourraient être pensées avant d'être réalisées. Mais c'est l'inverse qui est la vérité. Si nous laissons de côté les systèmes clos, soumis à des lois purement mathématiques, isolables parce que la durée ne mord pas sur eux, si nous considérons l'ensemble de la réalité concrète ou tout simplement le monde de la vie, et à plus forte raison celui de la conscience, nous trouvons qu'il y a plus, et non pas moins, dans la possibilité de chacun des états successifs que dans leur réalité<sup>104</sup>. (Bergson, 1930, p. 126)

Y continuaría diciéndonos: “(c)ar le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit. Mais c'est ce que nos habitudes intellectuelles nous empêchent d'apercevoir”<sup>105</sup> (Bergson, 1930, p.p. 126-127). Lo posible se anclaría en el pasado, porque cuando es presente deja de ser posibilidad para ser real. Cuando se convierte en actuado, en realizado o en “real”, abandona su forma idealizada de “posible”. Y, por tanto, “(l)e possible est donc le mirage du présent dans le passé”<sup>106</sup> (Bergson, 1930, p. 128). En este sentido podríamos entablar una relación directa con una proyección retrospectiva del

---

<sup>104</sup> “Pero, sobre todo, está la idea de que lo posible es menor que lo real, y que, por esta razón, la posibilidad de las cosas precede a su existencia. Por lo tanto, serían representables de antemano; podrían pensarse antes de realizarse. Pero es lo contrario lo que es la verdad. Si dejamos de lado los sistemas cerrados, sujetos a leyes puramente matemáticas, aislables porque la duración no les muerde, si consideramos el conjunto de la realidad concreta o simplemente el mundo de la vida, y en una razón más fuerte esta de la conciencia, encontramos que hay más, y no menos, en la posibilidad de cada uno de los estados sucesivos que en su realidad”.

<sup>105</sup> “(p)ues lo posible es solo lo real con, además, un acto de la mente que rechaza la imagen en el pasado una vez que ha ocurrido. Pero esto es lo que nuestros hábitos intelectuales nos impiden percibir”.

<sup>106</sup> “(l)o posible es, por tanto, el espejismo del presente en el pasado”.

sentido de posible presumible en la futurición de Leibniz. No obstante, Bergson se asomaría como un anti-modelo leibniziano. A las objeciones que el francés plantearía sobre la aproximación moral del “mejor de los mundos posible”, también precisaría ciertos aspectos en cuanto a la construcción de los mundos posibles. Si para Leibniz, Dios proyectaría sobre los mundos posibles lo que ya existe sobre el nuestro, para Bergson la proyección de la posibilidad ampliaría la realidad, puesto que en un sentido espectral proporcionaría algo todavía no dado, no creado, no previsto. En la posibilidad se darían todos los juegos de realidad posibles y desconocidos admitiendo la importancia de la acción: “le possible aurait été là de tout temps, fantôme qui attend son heure; il serait donc devenu réalité par l’addition de quelque chose, par je ne sais quelle transfusion de sang ou de vie”<sup>107</sup>. (Bergson, 1930, p.p. 128-129). Seguidamente, Bergson nos impele a no caer en el torpe truismo de pensar que la posibilidad es algo que precede a lo real, sino que es parte de esta. Bajo esta disposición solo atenderíamos a obstáculos y no a la predisposición de una acción. Finalmente concluye que “c’est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel”<sup>108</sup> (Bergson, 1930, p. 132). Pero veamos qué significaría esto a través de una ficción.

Entre los relatos más famosos de Jorge Luis Borges se hallan aquellos que de manera excepcional brinda a las narraciones fantásticas. De hecho, bajo el título *Ficciones* se hizo la recopilación de dos libros que recogerían la mayor parte de relatos bajo esta caracterización. Entre ellos destacarían “Pierre Menard, autor del Quijote”, “La biblioteca de Babel”, “Funes el memorioso” – por citar los más relevantes- y que inspirarían a pensadores como Gilles Deleuze o Michael Foucault para analizar ciertos aspectos de conocimiento del mundo. En este sentido destaca una “ficción fáctica”<sup>109</sup> (Martínez, 2005, p.12), un texto que siendo una ficción se podría convertir en una verdad muy real. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” el genio argentino escribe

---

<sup>107</sup> “(l)o posible habría estado ahí en todo momento, un fantasma esperando su hora; por lo tanto, se habría hecho realidad por la adición de algo, por no sé qué transfusión de sangre o vida”.

<sup>108</sup> “es lo real lo que se vuelve posible y no lo posible lo que se vuelve real”.

<sup>109</sup> Por un lado, tendríamos las “ficciones verdaderas” de las que trata Tomás Eloy Martínez. El escritor argentino define así a las ficciones, relatos u obras literarias que siendo una fantasía están inspiradas en una historia real. “Si bien las ficciones son con frecuencia una reelaboración de algo real, hay una categoría que he llamado ficciones verdaderas porque, en ese caso, el gesto de apropiación de la realidad es más evidente y su interdependencia con el imaginario de la comunidad dentro de la cual el texto se produce y con el momento en el cual se produce es, también, mucho más clara”.

Y, por otro lado, deberíamos llamar “ficciones fácticas” a aquellas ficciones que producen en el mundo real un hecho. Como en el relato de Borges se instaría al lector o al conocedor de la narración la acción de su realización en el mundo físico.

sobre un libro imaginario donde se prefigura la existencia de Tlön, una región fantástica expuesta en las leyendas y epopeyas de la región de Uqbar. Ambos, ni Uqbar ni Tlön, aparecen en ningún dibujo, mapa o estudio cartográfico salvo en el extraño artículo de la décima edición de la *Encyclopaedia Britannica*. Junto a Bioy Casares, escritor y compañero de aventuras en este relato del narrador, analizan las pesquisas de este lugar, aunque “nadie había estado nunca en Uqbar” (Borges, 1980, p. 17). Posteriormente, y como si de un sueño se tratase, cae en sus manos un libro de lomo amarillo con una lámina de vívidos colores donde un óvalo azul estampado da cobijo a la inscripción *Orbis Tertius*. En la portada del libro aparece escrito su título: *A first Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. Este oncenavo volumen no es suficiente para comprender qué tipo de sociedad, qué tipo de mundo es Tlön. ¿Quiénes inventaron a Tlön? - se pregunta el narrador. Esta cuestión pondría de manifiesto la construcción de un mundo a partir de la colectividad. Puesto que, rechazando la existencia de Dios como creador- como insistirían en manifestar las teorías de Leibniz, para este mundo posible se necesitaría más de un constructor. “Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio” (Borges, 1980, p. 20). Y, no obstante, este podría ser el “mejor de los mundos posible”, puesto que posee todas las características que Leibniz habría colegido en su *Théodicée*. A pesar de ello, algo llama la atención en la forma en la que este universo se expresa. Un lenguaje fantástico que conjuga la experiencia del objeto con sus propias características en lo que es llamado “objeto poético”. Consecuentemente se comprendería que no hay razonamientos que construya una forma fuera de la mente y esta conllevaría un falseo en tanto que deriva de una experiencia posterior en el sujeto. Así aprehenderíamos una multitud de razonamientos, un innumerable número de expresiones para cada objeto, una multiplicación de las posibilidades. Y, quizá, una comprensión de qué es Tlön. “(L)os metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, 1980, p. 24). Y, de esta manera, como narra el protagonista, lo que parece la creación literaria y fantástica de un planeta producido por un grupo secreto de hombres comienza a asentarse como modo de vida. En Tierra se desplazan así las viejas estructuras por las del propio Tlön. Los innumerables conciliábulos que condujeran a la ostensión de la existencia de este planeta proporcionan las bases para una nueva vida. Tierra acaba transformándose en Tlön.

Si seguimos el relato de Borges, el mundo por venir, los mundos posibles, se construirían en forma de relato fantástico cuyos efectos sobre lo real provocarían la sustitución del “mundo real” por el “mundo figurado”, haciendo de este un lugar más real que el real. Pero esta idea podría vislumbrarse en una frase del propio relato que dice así: “(u)n libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto” (Borges, 1980, p. 28). Es decir, una historia debe poseer una contrahistoria; por ende, esta debe equilibrarse entre la posibilidad de ser y la acción de ser. El relato explicaría cómo de una ficción se crea un mundo real. Así, a través del ejemplo del relato de Borges podríamos llegar a la conclusión que arguye Gilles Deleuze. Es decir, “contrairement à ce que croyait Leibniz, tous ces mondes appartiennent au même univers et constituent les modifications de la même histoire”<sup>110</sup> (Deleuze, 1985, p. 172). De este modo, “(...) la narration devient temporelle et falsifiante”<sup>111</sup> (Deleuze, 1985, p. 172).

No obstante, Gilles Deleuze prefiere otro de los relatos de Borges y es en el capítulo titulado “*Les puissances du faux*” donde cita como ejemplo “El jardín de senderos que se bifurcan” para precisamente ahondar en la refutación de los imposibles de Leibniz. El relato dice así:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. Crea, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. (Borges, 1980, pp. 111-112)

Los senderos se bifurcan creando la compatibilidad entre los mundos posibles. En el relato los hechos parecen acontecer de la manera más extraña, quizá porque sea un cuento, quizá porque el protagonista sabía que tenía que matar a quién narrara el secreto, quizá porque era una de las posibilidades que le procuraban los senderos. En 1986 David Lewis explora esta hipótesis en *On the Plurality of Worlds*. Según su tesis existiría una multitud de mundos compatibles. Lewis mantiene la expresión tradicional dentro de la lógica y la metafísica modales originaria de Leibniz, mundos posibles, para explicar la pluralidad de universos. Su investigación

---

<sup>110</sup> “contrariamente a lo que creía Leibniz, todos estos mundos pertenecen al mismo universo y constituyen las modificaciones de la misma historia”.

<sup>111</sup> “(...) la narración deviene temporal y falsificante”.

presenta el universo en el que vivimos como uno de los universos múltiples existentes donde si una situación se da en un mundo concreto esta es verdadera si y solo si se da en ese mundo. Este estudio conllevó un fuerte escepticismo entre sus detractores. Su hipótesis se asentaría sobre la base de que la pluralidad de mundos que acompañaría la ampliación de supuestos, casos y nociones aplicables a nuestro mundo. Esta razón es la que sustenta su argumentación y, por tanto, la verdad de la pluralidad de mundos. “The hypothesis is serviceable, and that is a reason to think that it is true”<sup>112</sup> (Lewis, 1986, p. 3). Sin embargo, la falta de sentido común en su propuesta ontológica de los mundos múltiples, así como su metodología no son excesivamente confiables y las objeciones crecen más que los mundos por los que apuesta Lewis. La supuesta compatibilidad de universos y su conectividad, es decir, los mundos concordantes a una realidad concreta defendida por la posterior teoría de supercuerdas o teoría M de la física poco compartirían con la falta real de concordancia de los mundos múltiples de Lewis. En todo caso, el desarrollo de sus supuestos en referencia al realismo modal no supondría un avance en el cometido de nuestra investigación donde pretendemos postular ciertos métodos emparentados con la ficción como constructores de una teoría sobre la posibilidad de mundos diferentes capaces de alumbrar otra realidad.

Si bien parece que el dilema es otro, llegados a este punto nosotros mismos nos hallaríamos en el supuesto impasse de Lewis. Nuestro deseo de una teoría de mundos posibles que transforme nuestro mundo podría restar en mero juego mental que hace avanzar al pensamiento, pero que no produce un cambio real en el mundo. Gideon Rosen, compañero en la Universidad de Princeton y analista de la teoría de Lewis, explica la posición de cesura en la que nos hallaríamos si nosotros, como Lewis, no somos capaces de conectar los sucesos de un mundo cualquiera -sea real o ficticio- con nuestro mundo. Gideon ejerce la diatriba entre la comprensión de la teoría de los mundos múltiples como metafísica en oposición a la resolución modal a través del “ficcionalismo modal”.

“(T)he fictionalist will explain that his own talk about possible world is to be understood, not as talk about what exists in fact, but rather as talk about what exists according to the realist’s hypothesis of an immense plurality of robust universes”. “In other words, what the realist regards as true metaphysics, the fictionalist regards as a (probably) false story, to be mentioned but not asserted in his account of modality”<sup>113</sup> (Rosen, 1990, p. 332).

---

<sup>112</sup> “La hipótesis es útil, y esa es una razón para pensar que es verdad”.

<sup>113</sup> “El ficcionalista explicará que su propio modo de hablar sobre el mundo posible debe entenderse, no como una forma de hablar sobre lo que existe de hecho, sino como un modo de hablar sobre lo que existe según la hipótesis

Las argumentaciones metaficcionales de Rosen podrían confundir nuestra propuesta o por el contrario esclarecerla. Puesto que nuestro interés en aplicar la teoría de los mundos posibles excede la metafísica al apropiarse de las estrategias fraudulentas de la ficción. Pero insiste en su posibilidad en tanto que sus gestos especulativos son capaces de construir una nueva realidad en el mundo. En este sentido, el salto de los mundos posibles a los mundos múltiples vendría de la advertencia de nuevo en las palabras de Bergson: “Gardons-nous de voir un simple jeu dans une spéculation sur les rapports du possible et du réel. Ce peut être une préparation à bien vivre”<sup>114</sup> (Bergson, 1939, p. 134). El carácter político de la propuesta entonces debe repensarse y hacerse más conspicua.

Este podría ser el caso de la pensadora belga, anteriormente citada, Isabelle Stengers. En su proyecto titulado *Cosmopolíticas*, siete volúmenes dedicados a pensar en el mundo de hoy desde diferentes supuestos donde la ciencia, la tecnología y la naturaleza se convierte en el plano de acción y de compromiso del ser humano. En este pretende ofrecernos un lugar desde el que pensar más que una teoría con la que explicar los mundos posibles. La noción de cosmopolítica, presumiblemente emparentada con los orígenes del término kantiano: cosmopolitanismo, es acechada por la definición de “bon monde commun”. Un buen mundo común por el que se pregunta Stengers desde una perspectiva eco-ético-política<sup>115</sup>.

Le cosmos tel qu’il figure dans ce terme, cosmopolitique, désigne l’inconnue que constituent ces mondes multiples, divergents, des articulations dont ils pourraient devenir capables, contre la tentation d’une paix qui se voudrait finale, œcuménique, au sens où une transcendance aurait le pouvoir de demander à ce qui diverge de se reconnaître comme une expression seulement particulière de ce qui constitue le point de convergence de tous”<sup>116</sup> (Stengers, 2007, p. 49). Y seguiría caracterizando el concepto de la siguiente manera: “les répercussions de ce qui va être

---

realista de una inmensa pluralidad de universos sólidos”. “En otras palabras, lo que el realista considera como metafísica verdadera, el ficcionalista lo considera como una historia (probablemente) falsa, que debe mencionarse, pero no afirmarse en su explicación de la modalidad”.

<sup>114</sup> “Tengamos cuidado de ver un simple juego en una especulación sobre la relación entre lo posible y lo real. Puede ser una preparación para bien vivir”.

<sup>115</sup> “(C)e monde commun, il s’agit justement d’en ralentir la construction, de créer un espace d’hésitation portant sur ce que nous faisons lorsque nous disons “bon””. “Este mundo común, trata precisamente de ralentizar su construcción, para crear un espacio de vacilación sobre lo que hacemos cuando decimos “bien””. (Stengers, 2007, p. 48)

<sup>116</sup> “El cosmos, tal como aparece en este término, cosmopolítico, designa lo desconocido que constituyen estos mundos múltiples, divergentes, articulaciones que podrían volverse capaces, contra la tentación de una paz que sería final, ecuménica, en el sentido de que una trascendencia tendría el poder de pedir a lo que diverge que se reconozca solo como una expresión particular de lo que constituye el punto de convergencia de todos”.



décidé, de ce qui construit ses raisons légitimes, sur ce qui reste sourd à cette légitimité, c'est la proposition cosmopolitique<sup>117</sup> (Stengers, 2007, p. 51).

Cuando Stengers teje la constelación de una cosmopolítica está poniendo en juego las relaciones entre los diferentes actuantes, entre los diferentes puntos de vista que son traídos al mismo plano de interacción. Podríamos decir que la complejidad de la cosmopolítica se nos ofrecería como los pliegues de un planeta que se abren y cierran como las membranas de un animal al respirar. Entonces las plegaduras parecen reproducirse en la corteza rugosa de un universo donde los mundos colisionan en sus agenciamientos por la situación de emergencia. De hecho, Stengers ha explicado en múltiples ocasiones que el potencial del pensamiento cosmopolítico aflora en ese momento de emergencia; cuando la catástrofe parece extender los límites a una situación, un tiempo ralentizado se manifiesta para comprender todos los resquicios que son capaces de salvar la situación. Como si en ese momento el pliegue no escondiera las honduras, sino que las trajera a la vista para comprender mejor que es lo que la situación nos ha puesto en común. Cuando Stengers expone el carácter cosmopolítico de una propuesta ética en la ecología política recoge los hilos tejidos entre los intereses humanos y no humanos en la misma trama de actuación. En estos casos los actuantes se multiplican, puesto que los diferentes estados de la naturaleza (flora, fauna, transformaciones climáticas, ...), pero también sistemas (economía, saberes, industria, ciencia, ...) y personas (activistas, trabajadores, empresarios, ...) entran en liza en ese cosmos que producen. Por eso, para Stengers es de suma importancia que los investigadores asuman una política activa en sus trabajos. "(I)l y a lieu d'apprendre à décrire avec précision la manière dont des histoires que l'on aurait pu penser prometteuses tournent à l'échec, la contrefaçon ou la perversion, c'est-à-dire de constituer une expérience et une mémoire actives, partageables, créatrices d'exigences politiques"<sup>118</sup> (Stengers, 2007, p. 55). En un mundo peligroso como en el que vivimos, la propuesta de la cosmopolítica de Stengers se interesa por "complicar explícitamente" las ideas de este para ser imposible de asir por medios que manipulen los intereses libres de los actuantes.

La tan acusada construcción de utopías coloniales de los discursos europeos pareciera transfigurada en la práctica política de un cosmos. Como hemos apreciado en los diferentes

---

<sup>117</sup> "las repercusiones de lo que se decidirá, de lo que construye sus razones legítimas, sobre lo que permanece sordo a esta legitimidad, esta es la proposición cosmopolítica".

<sup>118</sup> "Procede aprender a describir con precisión la forma en que relatos que se hubieran creído prometedores se convierten en fracaso, falsificación o perversion, es decir, para constituir una experiencia y una memoria activas, compartibles, creadoras de exigencias políticas".

modos de responder a la cuestión de los mundos posibles, la crítica a la utopía parece la invectiva más usual. Y es bien cierto que el temor de especular sobre la posibilidad de un mundo mejor puede alejarnos del compromiso de la acción en presente. Por eso, es crucial desde el lugar que Stengers define una política del cosmos. Sin embargo, la utopía tendría la misión que otros artefactos especulativos:

L'utopie n'autorise pas alors à dénoncer ce monde au nom d'un idéal, mais elle en propose une lecture indiquant par où pourrait passer une transformation qui ne laisse personne indemne, c'est-à-dire qui met en question tous les "il n'y aurait qu'à" désignant la très simpliste victoire des bons contre les mauvais. Et la proposition cosmopolitique en rajoute sur ce type d'utopie, chargée par la mémoire de ce que nous vivons dans un monde dangereux, où rien ne va sans dire<sup>119</sup>. (Stengers, 2007, p. 56)

Como en otros aspectos referidos a la forma de hacer política y pensar el mundo, la filósofa siempre parece inclinarse al modo en que las personas se agencian ante una emergencia, bajo una fuerza asamblearia, donde nadie toma la palabra del otro, donde la situación debe ser analizada desde diferentes planos, vías y perspectivas. La propuesta cosmopolítica "se traduit par l'ensemble des manières de faire, des artifices, dont l'efficace est d'exposer ceux qui vont avoir à décider, de les contraindre à cette frayeur que j'ai associée au cri de Cromwell"<sup>120</sup> (Stengers, 2007, p. 67). Es decir, espantarse pensando en que se puede estar equivocado y, por lo tanto, preguntarse por lo que se está haciendo y por lo que podría haberse hecho procediendo de otra manera. Puesto que si nos paramos a pensar en el "common sense cosmopolitique" la respuesta se daría a un interés general innegable: la supervivencia de la humanidad. Y, a pesar de ello, el planteamiento de la cosmopolítica pretendería aportar un nuevo orden donde se integren las diferencias entre los otros dentro de la especie humana y los no humanos, los objetos y los sujetos, las relaciones entre naturaleza y sociedad, en un "ensanchamiento ontológico" (Picas Contreras, 2010).

---

<sup>119</sup> "La utopía no autoriza entonces a denunciar este mundo en nombre de un ideal, pero ofrece una lectura del mismo indicando hacia dónde podría ir una transformación que no deje a nadie indemne, es decir que cuestione a todos los "solo habría que" designando la victoria muy simplista de los buenos contra los malos. Y la propuesta cosmopolítica se suma a este tipo de utopías, cargadas por el recuerdo de lo que vivimos en un mundo peligroso, donde nada hace falta decir".

<sup>120</sup> "se traduce en el conjunto de formas de hacer, los artificios, cuya eficacia es exponer a quienes tendrán que decidir, forzarlos a ese miedo que asocié con el grito de Cromwell" (Stengers, 2007:67). Este es el mensaje de Cromwell que es citado por Stengers: "My Brethen, by the bowels of Christ I beseech you, bethink that you may be mistaken". ("Mis hermanos, por las entrañas de Cristo les suplico, piensen en que podrían estar equivocados").

A pesar del comprometido trabajo de Stengers, como contrapunto, desde las políticas del Sur se ha podido reprobado que su concepto en favor de un cosmos más ecopolítico haya perdido las voces de los que la emergencia es la propia vida. Es decir, las situaciones analizadas pretenden un común donde la urgencia de los casos se extiende a una pluralidad. Los autores del *Pluriverse: A Post-Development Dictionary* lo explicarían de esta manera: "Whereas the West managed to sell its own idea of One World – known only by modern science and ruled by its own cosmovision – the alter-globalization movements propose pluriversality as a shared project based on the multiplicity of *ways of worlding*"<sup>121</sup> (Ashish Kothari et al., 2019, XXXIV). Para Stengers es un propósito ético conjugar situaciones y no pierde de vista la idea de pluriverso<sup>122</sup> en oposición a la de universo y expone la amplitud de la cosmopolítica a las cosmopolíticas en las que nuestra elección es decisiva en un mundo en común. Así su propuesta parte de un pragmatismo especulativo en el que se estudian las situaciones desde el punto de vista de los posibles<sup>123</sup>. El grito que produce zozobra en los labios de Cromwell pasaría a ser el canto de una multitud de personas que desde décadas llevan entonando "¡otro mundo es posible!". El famoso grito de Seattle en 1999 se convertiría en el acicate para las cosmopolíticas de Stengers.

Entonces quizá sea el momento de que la acción no sea solo pensar, sino hacer mundos. Hacer mundo o *worlding* es una expresión que Donna Haraway tomó prestada del filósofo alemán Martin Heidegger. Pero, mientras para Heidegger el mundo es lo que ocurre. Es decir,

---

<sup>121</sup> "Mientras que Occidente logró vender su propia idea de Un Mundo --conocido solo por la ciencia moderna y regido por su propia cosmovisión-- los movimientos alterglobalización proponen la pluriversidad como un proyecto compartido basado en la multiplicidad de formas de mundialización.

Los objetivos del diccionario *Pluriverse: A Post-Development Dictionary* así como la pluriversalidad de sus propuestas podrían resumirse de la siguiente manera expuesta en la introducción por sus autores:

"Dictionary gathers together a range of complementary notions and practices that form radical and systemic initiatives. Some of these revive or creatively re-interpret long-standing indigenous worldviews; others come from recent social movements; yet others revisit older philosophies and religious traditions. All of them ask: What is so badly wrong with everyday life today? Who is responsible for it? What would a better life look like, and how do we get there? As feminists for the 'sostenibilidad de la vida' ask: 'What is a life worth living? And, how can conditions that allow it to happen be met?'" ("El diccionario reúne una gama de nociones y prácticas complementarias que forman iniciativas radicales y sistémicas. Algunos de ellos reviven o reinterpretan creativamente cosmovisiones indígenas de larga data; otros provienen de movimientos sociales recientes; sin embargo, otros revisan filosofías y tradiciones religiosas más antiguas. Todos preguntan: ¿Qué hay de malo en la vida cotidiana de hoy? ¿Quién es el responsable de esto? ¿Cómo sería una vida mejor y cómo llegamos allí? Como se preguntan las feministas por la "sostenibilidad de la vida": "¿Qué es una vida que vale la pena vivir? Y, ¿cómo se pueden cumplir las condiciones que permitan que esto suceda?". (Ashish Kothari et al., 2019; p. XXVIII).

<sup>122</sup> "J'essaie de ne pas penser à la place des autres, parce que j'en appelle à un futur où ils prendront leur place" ("Trato de no pensar en los demás, porque estoy llamando a un futuro donde ellos ocupen su lugar") (Stengers, 2011, p. 300).

<sup>123</sup> "Le pragmatisme, c'est le soin des possibles". ("El pragmatismo es el cuidado de lo posible"). (Stengers, 2011, p. 300).

daría cuenta de la existencia del ser humano en un mundo en plena acción y constante transformación, para la pensadora estadounidense el *worlding* emplea otro tipo de saberes y haceres. “(T)he world is a verb, or at least a gerund; worlding is the dynamics of intra-action (Karen Barad’s word from *Meeting the Universe Halfway*) and intra-patience, the giving and receiving of patterning, all the way down, with consequences for who lives and who dies and how”<sup>124</sup> (Haraway, 2013, pp. 9-10). Haraway es consciente de la necesidad de un análisis de las consecuencias de nuestros actos, de la toma de medidas ante las situaciones y las posibilidades de sus actuantes, como lo es fundamental para Stengers. Sin embargo, el principio de “hacer mundo” se nos ofrecería en cuanto a SF<sup>125</sup>. Y es que Haraway “produce esos mismos relatos que décadas después perpetúan una nueva forma de hacer mundo (*worlding*) a través de la ficción” (Capliure, 2020, p. 103). Las SF, como decíamos anteriormente siguiendo la definición de Haraway, son narraciones especulativas, feminismo especulativo, ciencia ficción, ficción especulativa, hecho científico y ciencia fantasía, pero también figuras de cuerdas (*string figures*). “In looping threads and relays of patterning, this SF practice is a model for worlding. Therefore, SF must also mean “so far,” opening up what is yet-to-come in protean entangled times’ pasts, presents, and futures”<sup>126</sup> (Haraway, 2013, p. 12). Donna Haraway nos ha dicho durante tiempo que “(l)a ciencia ha sido utópica y visionaria desde el principio, y esa es una de las razones por la que “nosotras” la necesitamos” (Haraway, 1995, p. 330). De nuevo, parece que Stengers y Haraway trazan un camino en común bajo una sensibilidad responsable con el mundo, pero también valorando aquellas ideas que nos hacen pensar en otras formas de vida.

Existe una forma que reúne los hilos pegajosos de las historias, de las formas de hacer, de los seres humanos y no humanos, la ciencia y el mundo; y podría identificarse con las figuras de cuerdas, los *cat’s cradles* o los *na’at’l’o’* en el idioma de los Navajo. Las figuras de cuerdas tejen las historias que son narradas, las manos juegan con los hilos confeccionando escenarios. Las figuras se elevan cuando la narradora estira de los hilos y desaparece cuando los deja caer. Son juegos complejos donde la voz, la experiencia y la historia se sintetiza en la figura que

---

<sup>124</sup> “El mundo es un verbo, o al menos un gerundio; worlding es la dinámica de la intra-acción (en palabras de Karen Barad en *Meeting the Universe Halfway*) y la intra-paciencia, dar y recibir patrones, hasta el final, con consecuencias para quién vive, quién muere y cómo” (Haraway, 2013, pp. 9-10).

<sup>125</sup> “SF practice is a model for worlding” (“La práctica de SF es un modelo para el *worlding*”) (Haraway, 2012, p. 12).

<sup>126</sup> “En bucles de hilos y transmisores de patrones, esta práctica de ciencia ficción es un modelo para el *worlding*. Por lo tanto, SF también debe significar “hasta ahora”, abriendo lo que está por venir en el pasado, presente y futuro de tiempos enredados proteicos”.

compone el hilo, en el gesto momentáneo alrededor de un grupo. Las historias, como las figuras, pasan de mano en mano, de generación en generación. Y cada vez hay más historias y más figuras, al igual que más manos que componer.

Jugar a figuras de cuerdas va sobre dar y recibir patrones; dejar caer hilos, fracasar y a veces encontrar algo que funciona, algo consecuente y quizás hasta bello, algo que antes no estaba allí; va sobre transmitir conexiones que importan, sobre contar historias con manos sobre manos, dedos sobre dedos, puntos de anclaje sobre puntos de anclaje; sobre elaborar condiciones para el florecer finito en terra, en la tierra. (Haraway, 2019, p. 32)

Como destacaría Haraway, este juego de niños sirve para contar historias, para construir figuras de constelaciones. Tienen un uso pedagógico y producen cosmologías a través de sus “performances cosmológicas”. Las cuerdas conectan diferentes esferas simbólicas, reales, fantásticas donde la acción es pensar y hacer al mismo tiempo; donde la representación de una figura es la propia figura que se teje con las manos errando y acertando una y otra vez; es hacer nuevas figuras del mundo.

“The worlds of SF are not containers; they are patternings, risky co-makings, speculative fabulations. It matters which ideas we think other ideas with; thinking or making *cat’s cradle* with string figures with *na’atl’o’* is not an innocent universal gesture, but a risky proposition in relentless historical relational contingency”<sup>127</sup> (Haraway, 2013, p. 15). Los juegos de figuras de cuerdas tienen diferentes orígenes y se extienden por toda la tierra. Son gestos que se han compartido con diferentes pueblos, que conocen la colonización y la construcción de nuevos patrones de figuras de cuerdas. Por eso no es solo un juego infantil. Estas figuras de cuerdas crean mundos y nos muestran cómo ser consecuentemente responsables con las SF *worlding*, es decir, haciendo mundo desde las narraciones especulativas.

*Worlding* is a practice of displaying as well as crafting worlds, of sharing as well as enjoying expertise, of noticing tiny details of connection and similarity amid the tweaks and frissons of alternative shadings across many intertextualities of association, history, genre, care<sup>128</sup>. (Haraway, 2013, p. 15)

---

<sup>127</sup> Los mundos de SF no son contenedores; son patrones, co-decisiones arriesgadas, fabulaciones especulativas. Importa con qué ideas pensamos otras ideas; pensar o hacer *cat’s cradle* con figuras de cuerda, con *na’atl’o’* no es un gesto universal inocente, sino una proposición arriesgada en la implacable contingencia relacional histórica.

<sup>128</sup> “*Worlding* es tanto una práctica de mostrar como de crear mundos, de compartir como de disfrutar de la experiencia, de notar pequeños detalles de conexión y similitud en medio de los ajustes y escalofríos de matices alternativos en muchas intertextualidades de asociación, historia, género, cuidado”. (Haraway, 2013, p. 15).

Puesto que las relaciones del *worlding* son interdependientes y no jerárquicas. Estas participaciones se construyen como juegos, como *cat's cradle*, figuras de cuerdas, narraciones especulativas, feminismo especulativo, hechos científicos, ficción especulativa. Para nosotros la ficción es especulativa y política. Por esa misma razón, como apuntaba Haraway, la necesitamos para hacer posible nuestro mundo.

### 2.3 Ficcionalizar la teoría

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias. (Haraway, 2019, p. 35)

Los relatos de mundos posibles, las narraciones especulativas, nos brindan una escritura más allá de la ficción y de la teoría. Nos ofrecen escenarios para armar una vida en común. Puesto que, como la cosmopolítica de Stengers, trabajan la posibilidad en diferentes grados de acoplamiento y digresión, en cuanto a agenciamientos mutables, de formas monstruosas, repletos de “¿y, si...?”. Pero también provistos de responsabilidades y de un ensanchamiento de lo que podríamos llamar común a través del *worlding*. Eso sí, con todas sus exigencias propositivas y destructivas -fuera de una prevalencia estructural maniquea-, en derivas ondulantes de tensiones entre posturas y clausuras imposibles. Si bien, esta articulación entre la teoría, la ficción y la práctica también tiende sus disposiciones hacia una perspectiva de la construcción del yo. Adentrarse en los relatos del yo y principalmente en la autoficción conlleva situarse en un plano de conocimiento y acción determinado. Desde sus orígenes un análisis certero sobre el yo pareciera abocado al cuestionamiento de ciertas categorías dicotómicas de carácter ontológico que a partir de los postulados de la postmodernidad y principalmente en las teorías actuales después de la globalización, en las que nos basamos, se diluyen hacia otros paradigmas siendo cuestionadas estas mismas. En este primer momento identificaríamos ese deslizamiento hacia definiciones porosas, lábiles, híbridas o líquidas a partir del concepto de “conocimiento situado” (1988). Este fue empleado por primera vez por Donna Haraway en su artículo “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” para la revista *Feminist Studies* y republicado en *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995). En este sentido, la autora nos brindaría una primera conceptualización sobre la noción de “conocimiento situado” de esta manera:

Sólo el antiesencialismo postmoderno nos permite sortear los peligros de habitar el ombligo del monstruo y aventurar su deconstrucción consciente y responsable. Por ejemplo, sólo una concepción del conocimiento como necesariamente situado y de las identidades como básicamente fragmentarias, móviles y ubicadas en una globalización de las dependencias, permite cosas tales como: i) postular identidades, que en lugar de ser cerradas y opuestas, sean abiertas, faciliten las afinidades y se reconozcan cruzadas por muchas y diversas diferencias; ii) apreciar que el sujeto, como la capacidad de acción y el punto de vista, no es algo dado o predeterminado, sino algo que se está produciendo y nos responsabiliza; iii) defender que no caemos en el relativismo cuando reconocemos que sólo es posible un conocimiento «objetivo» si se parte de una perspectiva colectiva, parcial, interesada y consciente de las violencias y

reinvenções que ella mesma introduce; o iv) sensibilizar as lutas de classe com questões raciais e sexuais, a la vez que dissolvemos as dicotomias estabelecidas entre raça e etnia, sexo e gênero, organismo e marco cultural, etc. (Haraway, 1995, pp. 30-31)

El “conocimiento situado” nos advierte, como ya definieran otros pensadores de la postmodernidad sobre el individuo, de un yo fragmentado, atravesado por las circunstancias que le rodean tal que sujeto social en cuanto a cuestiones de género, sexo, raza y clase. Podemos decir que el “conocimiento situado” alberga la esperanza de investigar, trabajar y pensar en un espacio que deconstruye las normas del individuo moderno, propone nuevas formas ontológicas donde la fragmentariedad o la interdependencia son fundamentales, pero también donde la acción performativa de ser mientras uno se está haciendo o de hacerse cuando uno es siendo se realiza con consciencia. Para ello como enuncia Haraway en este fragmento citado, el papel del yo solo es real en la colectividad. Así el conocimiento construido se corresponde a una experiencia de pertenencia y responsabilidad con la comunidad. Por tanto, se conforma como un acicate imprescindible en la conjunción comunidad-yo para la construcción de un relato del yo y no de un ego desligado e independiente de toda realidad. De hecho, los “conocimientos situados” se aproximan a la encarnación de una visión “desde la periferia y desde las profundidades” (Haraway, 1995, p. 328), desde abajo. La visión escrutadora del conocimiento que nos proporciona Haraway en las páginas de su ensayo aporta una perspectiva crítica incluso para los “conocimientos subyugados”. Cualquier punto de vista no es inocente y la posición de esta visión debe rendir cuentas sobre su propio emplazamiento. “Los puntos de vista de los subyugados no son posiciones “inocentes”. Al contrario, son preferidos porque en principio tienen menos posibilidades de permitir la negación del núcleo interpretativo y crítico de todo conocimiento” (Haraway, 1995, p. 328). Y, sin embargo, tampoco nos sirven si no somos capaces de comprender cómo en cada desplazamiento, en cada posicionamiento o en cada situación somos responsables de ello. Esto conlleva una revisión de cada uno de los movimientos, de los lugares de enunciación y de cómo nos afectan y afectan a los otros. Puesto que los “conocimientos situados” ponen de manifiesto la necesidad de crear lazos entre los cuerpos, las acciones, los poderes, las tecnologías semióticas y las propias epistemologías. Así la posición del yo se vertebra como estrategia compleja de posicionamiento, mientras que el análisis de uno mismo o autorreflexión pasa por una epistemología situada, crítica y comprometida, pero además capaz de especular sobre esos cuerpos, desplazamientos y responsabilidad que se entrelazan en relación con el mundo.

La situación del yo es permeable a la fragmentariedad o disolución de las identidades fijas. Mientras en el discurso de las humanidades la duda se exponía a lo largo de los años 80 del pasado siglo XX en la vitoreada “muerte del sujeto” o, especialmente en el campo de la creación, “muerte del autor”, los nuevos tiempos nos traen discursos híbridos, transcorporales o multiespecies. Nos dice Donna Haraway: “(a) esta duda generativa, prefiero llamarla apertura de sujetos, de agentes y de territorios narrativos no isomórficos, inimaginable desde el lugar ventajoso del ojo ciclópeo y autosatisfecho del sujeto dominante” (Haraway, 1995, p. 331). Este ojo o régimen de la visión dominante produce la diferencia. Pero lo hace desde términos excluyentes. La supuesta simetría que apunta una alternancia entre polos conceptuales antagónicos produce una distorsión sobre estos que se origina en los albores de nuestro mundo para mantener la “diferencia” como violencia estructural. Los pares dicotómicos muestran cómo uno excluye al otro según su posición en el conjunto binario. La asimetría perpetúa las desigualdades, su falta de compromiso por una política responsable y una ontología del sujeto dominante sobre el dominado. Mientras tanto, la epistemología radical feminista que encarnan los “conocimientos situados” permite una *mélange* entre los pares que producen un quiebro en el sistema. La deconstrucción de los sistemas dicotómicos permite generar nuevas referencias conceptuales, interferencias en los patrones de conocimiento, de semejanza y de identificación. “La encarnación feminista, por lo tanto, no trata de una localización fija en un cuerpo reificado, femenino o de otra manera, sino de nudos en campos, inflexiones y orientaciones y de responsabilidad por la diferencia en campos material-semióticos” (Haraway, 1995, p. 334). Si seguimos a Haraway en la definición de “conocimientos situados”, continúa enriqueciendo la noción desde un postulado político-personal. Dice así:

(l)ucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza. (Haraway, 1995, p. 335)

La objetividad feminista, el racionalismo situado, que ofrece Haraway posiciona la teoría en un lugar donde el propio mundo interviene en la creación de conocimiento. De esta manera, hallamos paradojas, ironías perceptibles e irresolubles, sorpresas que no somos capaces de asumir y desplazamientos constantes en la lectura del código de la naturaleza. Nuestro acercamiento no puede dejar de ser mediado por las prótesis (dispositivos que interceden y/o se interponen entre nosotros y el mundo) y tecnologías de conocimiento que nos damos. Sin



embargo, estas pueden modularse hacia un diálogo donde la heteroglosia, las versiones heterogéneas, del mundo hacen este mismo mundo.

Con este primer concepto, “conocimientos situados”, y siguiendo con la definición de Haraway, se puede adivinar fácilmente que la situación de nuestro proyecto de investigación parte de un conocimiento radical. Es decir, desde perspectivas epistemológicas feministas y *queer* que nos servirán para redefinir las operaciones ontológicas en desuso o ya cuestionadas. Pero también como com-post, siguiendo la nomenclatura de Haraway, para alimentar una metodología atravesada, crítica, donde lo humano y lo animal, lo natural y lo cultural, la tecnología, el lenguaje y la ciencia, el mito y las energías sostenibles, el capital y el hacer mundo se mezclan para configurar otras formas de existencia sobre la tierra y más allá de ella. Porque según los planteamientos de la última Haraway, aquella que escribe sobre “los hijos y las hijas del compost” o sobre el Chthuluceno, la muerte, las formas espectrales, los mundos vinculados al famoso Hades de la mitología griega producen un hummus<sup>129</sup> con el que nutrir el *worlding*.

My SF critters are beings of the mud, not the sky. My linguist and ancient civilizations scholar friends tell me that this guman is adama/adam, composted from all available genders and genres and competent to make a home world for Battlestar Galactica, in struggle certainly but no longer in a state of permanent war<sup>130</sup>. (Haraway, 2013, p. 11)

Con este primer concepto fundamental en el proyecto filosófico de Haraway, conocimiento situado, nos ubicamos en un lugar donde las epistemologías feministas, radicales, *queer* pondrán la base a los acercamientos a otros campos de acción y de conocimiento pertenecientes a la teoría literaria, a la filosofía y a la producción visual contemporánea. La cita con la que abrimos la formulación metodológica de ficcionalizar la teoría anuncia la importancia en la elección de materias, historias, nudos y pensamientos, descripciones, lazos e historias de mundos para poder precisamente hablar de materias, historias, nudos, pensamientos, descripciones, lazos e historias de mundos que importan, que nos importan. Puesto que con

---

<sup>129</sup> “Terrapolis is rich in world, inoculated against post-humanism but rich in com-post, inoculated against human exceptionalism but rich in humus, ripe for multispecies storytelling” (“Terrapolis es rico en mundo, inoculado contra el posthumanismo, pero rico en compost, inoculado contra el excepcionalismo humano, pero rico en humus, maduro para la narración multi-especies) (Haraway, 2013: 10).

<sup>130</sup> “Mis criaturas SF son seres del barro, no del cielo. Mis amigos lingüistas y eruditos de las civilizaciones antiguas me dicen que este guman es adama/adam, compuesto de todos los géneros (*genders*) y géneros (*genres*) disponibles y competente para hacer un hogar en el mundo para Battlestar Galactica, en lucha ciertamente pero ya no en un estado de guerra permanente. (Haraway, 2013, p. 11)

ellas pensamos, contamos, anudamos, describimos, enlazamos y creamos los mundos en los que “vivimos y morimos con”. La noción de “conocimiento situado” se extendería de esta manera a las condiciones particulares en las que actuamos teniendo en cuenta las consecuencias de estas como *response/hability* (Haraway, 2019). Es decir, como responsabilidad y como capacidad de dar respuesta ante la situación de nuestros mundos. Por lo tanto, las materias, las historias y los métodos que empleemos pretenden dar cuenta respondiendo y responsabilizándose en la construcción de los mundos por venir. Con todo esto llegaríamos a la segunda concepción de la pensadora y que nos ayudaría para establecer una ficcionalización de la teoría. Nos referimos a las narraciones especulativas.

Así, la elección de Donna Haraway y de las narraciones especulativas funcionan como una suerte de bisagra para unir diferentes campos y metodologías ya existentes -como podrían ser la literatura comparada, los análisis feministas, los estudios culturales y los visuales-. Esta unión nace del interés por comprender cómo en el lenguaje creativo, metafórico, se avanza hacia una acción que hace “posibles”, posibilidades, en el mundo. Haraway dedicó su trabajo de investigación académico, de manera extensible en su tesis, a las metáforas que son empleadas en la ciencia, exactamente en la biología del desarrollo a lo largo del s. XX<sup>131</sup>. De hecho, ella misma se ha convertido en una de las mejores creadoras de metáforas no solo para la ciencia, sino para el conocimiento en *sensu lato* poniendo énfasis en las relaciones entre naturaleza y cultura<sup>132</sup>. Haraway se erige como una de las principales exponentes cuando pensamos en las metáforas que hoy día nos definen. De hecho, como es sabido, el mayor ejemplo vendría de la mano de su célebre ciborg. Así en 1984 aparecía publicado su famoso *A Cyborg Manifesto* (“Manifiesto para cyborgs” o “Manifiesto cyborg”, en lengua española<sup>133</sup>): “un esfuerzo blasfematorio destinado a construir un irónico mito político fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo”. (Haraway, 1995, p. 251)

---

<sup>131</sup> La tesis de Donna Haraway recibió el título *Crystals, fabrics and fields: metaphors of organicism in twentieth century developmental biology*, siendo publicada en la Yale University Press (New York y London) en 1976.

<sup>132</sup> “Su escritura singular, que combina postestructuralismo, cultura pop, historia de la ciencia y feminismo socialista ciberpunk, reserva un papel relevante a la construcción de mitos, al acto de nombrar el mundo para comprenderlo y expandirlo”. (Ptqk, 2019, p. 28)

<sup>133</sup> *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century* surgió de la conferencia impartida en el Barnard College durante la primavera de 1983. El texto de la conferencia llevaba como título: “New machines, new bodies, new communities: political dilemmas of a cyborg feminist”, “The Scholar and the Feminist X: The Question of Technology”.

La blasfemia de la autora es el ciborg. Una construcción ontológica intencionada y cargada de paradojas con las que hace estallar las contradicciones del mundo a finales del siglo XX. Este ciborg es mitad máquina, mitad organismo, medio mujer, medio hombre, una parte realidad social, otra parte ficción literaria. “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también ficción” (Haraway, 1995, p. 253). Según Haraway, cuando escribió este ensayo reparó en el hecho colectivo que en los movimientos internacionales feministas existía una fundamental necesidad de unidad entre las mujeres, así como en la falta de una historia propia. La lucha política mostraba de nuevo el constructo de nuestra realidad social, así como un “mundo cambiante de ficción”. Y, además, ponía de relieve, que las herramientas para la liberación necesitan de la imaginación, de la conciencia y de la construcción de posibles. En este imaginario anti-opresor y decolonizador se alza la figura del cyborg, una figura de ficción con base en la medicina moderna capaz de traspasar la realidad social, derrocando las fronteras entre ciencia ficción y la política de lo real.

Así, el cyborg -tal y como lo define Haraway- es una ficcionalización corpórea cuya carne proviene de los organismos de la tierra, cuyo esqueleto es armado por interfaces y mecanismos de la industria tecnológica, militar y médica, y que es capaz de producir una fábula de hechos reales. Esta figura nos sirve para entender cómo la metáfora abandona el papel y la palabra para transformarse en cuerpo real, pero también como una criatura de la ciencia ficción articula una teoría con fines reales.

La escritura es, sobre todo, la tecnología de los cyborgs, superficies grabadas al aguafuerte en estos años finales del siglo xx. La política de los cyborgs es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código único que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo” (Haraway, 1995, p. 300). “Un cuerpo cyborg no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía”. (Haraway, 1995, p. 300)

Las paradojas encarnadas son la representación de los conocimientos situados y, por tanto, la forma correspondiente a una crítica.

En este punto observamos cómo las narraciones especulativas construyen una cosmogonía para el relato del cyborg. Blasfematorio, irónico o subversivo, el mito del cyborg se erige atendiendo a una necesidad política feminista, pero también al cambio de paradigma en las postrimerías del siglo XX. De hecho, como se apunta en la lectura de las hipótesis de Déborah

Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, el mito se fundaría en el momento en el que la relación de los humanos y sus “condiciones generales de existencia” desbordan la razón. O adivinando entre las palabras de Danowski y Viveiros de Castro, cuando el relato del mundo que conocemos llega a su fin y debe fundarse uno nuevo. De esta manera, se activaría constantemente o se crearía un nuevo mito según las necesidades de buscar una explicación<sup>134</sup> (Danowski y Viveiros, 2019).

Haraway se ha preguntado por los mitos que estamos construyendo, pero también ha creado en ese escenario los mitos propios a nuestra cultura y nuestra época para poder entender las relaciones simbióticas entre cultura, naturaleza y tecnología en el cruce de la historia, el género, la clase y la raza, pero también las otras especies en relación con las condiciones de existencia en las que nos movemos hoy día. Los mitos son las historias que nos estamos contando sobre nosotros mismos y sobre nuestros sistemas de existencia. María Ptqk afirma en *Especies del Chthuluceno* que ante el “vacío de sentido que provoca la crisis ecológica” (Ptqk, 2019, p. 28) Donna Haraway propone “un espacio abierto” en la fabulación, en las SF y en la especulación. Como tratábamos de definir anteriormente, el cyborg es una de las imágenes más potentes de finales del siglo XX y de una fuerte tradición originaria de los autómatas del siglo XVIII o en los androides del siglo XX (con sus principios incluso previos a *La Eva futura* de Auguste Villiers en su novela de 1886). Pareciera que con él llega el fin de un tiempo. Se anuncia el final de una época, de un sistema. El cyborg “es también el terrible *telos* apocalíptico de las crecientes dominaciones occidentales de la abstracta construcción de individuos” (Haraway, 1995, p. 255). No obstante, para Haraway el fin no viene con la muerte de un mito. Después del fin vendrán otros finales. El cyborg es la brecha feminista, es la caracterización del tecnofeminismo en las postrimerías del siglo pasado. En él se apuesta por una crítica marxista, antipatriarcal, situada, híbrida y mujer-máquina hacia las estructuras mercantilizantes, falocéntricas y eurocéntricas. Por eso, el fin solo conlleva una nueva aventura para un nosotros donde somos quimeras fundadas entre el advenimiento de nuestros hechos y la fantasía de nuestras ficciones. Así, el cyborg produce un imaginario político de transformación donde los acoplamientos entre el realismo material y la ficción de nuestros cuerpos son la revolución para los sujetos en este tiempo mítico.

---

<sup>134</sup> Danowski, D., Viveiros de Castro, E., *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires, La Caja negra, 2019.

Cyborgs were never just about the interdigitations of humans and information machines; cyborgs were from the get-go the materialization of imploded (not hybridized) human beings-information machines-multispecies organisms. Cyborgs were always simultaneously relentlessly real and inescapably fabulated. Like all good SF, they redid what counts as—what is—real. The obligatory multispecies story-telling script was written in 1960 United States space research, when Manfred Clynes and Nathan Kline coined the word “cyborg” in an article about their implanted rats and the advantages of self-regulating human-machine systems in outer space<sup>135</sup>. (Haraway, 2013, p. 6)

En los orígenes de la creación de mitos feministas y decoloniales en los que ahonda Haraway hallamos la definición de SF (*Science Fiction*) que anteriormente fue reconocida en nuestro país como CF según la traducción al español de 1995 de su *Manifiesto para ciborgs* (Haraway, 1995). En este texto, como ya hemos explicado con anterioridad, la autora norteamericana define de forma múltiple las SF: “ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora”<sup>136</sup> (Haraway, 2019, p. 21). Así en los diferentes recursos en los que se utiliza el acrónimo observaríamos el carácter situado de las SF que adquieren su significado a través de los contextos de preferencia teniendo en cuenta los conocimientos abordados, así como la aportación al lugar donde se accionan. “De hecho, Haraway produce esos mismos relatos que décadas después perpetúan una nueva forma de hacer mundo (*worlding*) a través de la ficción” (Caplliure, 2020, p. 103). Jackie Orr en el prólogo<sup>137</sup> de *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* explica que la teoría demanda la reformulación de cuestiones epistemológicas “desde algún lugar”, desde un conocimiento situado. Es decir, desde “formas de percepción feminista y crítica atentas al carácter siempre situado de la producción de conocimiento y de la encarnación humana” (Haraway, 1995, p. 39). Sin embargo, desde otro lugar también debe ser entendido como desde una perspectiva especulativa y marcadamente fabulada, según las narraciones especulativas. “These knowledge-making and world-making fields inform a craft that for me is relentlessly

---

<sup>135</sup> “Los cyborgs nunca se limitaron a los entrelazamientos de humanos y máquinas de información; cyborgs fueron desde el principio la materialización de seres humanos implosionados (no hibridados), máquinas de información-organismos multi-especies. Los cyborgs siempre fueron simultáneamente implacablemente reales e ineludiblemente fabulados. Como toda buena ciencia ficción, rehicieron lo que cuenta como —lo que es— real. El guión obligatorio de narración de historias multi-especies se escribió en la investigación espacial estadounidense de 1960, cuando Manfred Clynes y Nathan Kline acuñaron la palabra “cyborg” en un artículo sobre sus ratas implantadas y las ventajas de los sistemas autorreguladores humano-máquina en el espacio exterior”. (Haraway, 2013, p. 6)

<sup>136</sup> Véase cómo las siglas SF harían acopio de los siguientes significados en inglés: *science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, scientific facts* y *so far*.

<sup>137</sup> El prólogo de la primera obra de Donna J. Haraway traducida al español fue escrito por Jorge Ardití, Fernando García Selgas, Jackie Orr para Ediciones Cátedra, Universitat de València y el Instituto de la Mujer.

replete with organic and inorganic critters and stories, in their thick material and narrative tissues”<sup>138</sup> (Haraway, 2013, p. 2).

El hilo, la trama, las figuras de cuerdas. Así parecen deslizarse las untosas fibras que se enlazan en las SF. Una de las tantas divisas de Haraway en las que nos amparamos para esta investigación, se coloca en este sentido sobre las otras. La insistente idea de que la ficción es teoría se convierte en el plano de actuación de nuestro trabajo. Como método, como objeto de la investigación y como estímulo para comprender en la autoficción la forma de teorizar sobre el mundo. Ficcionalizar la teoría no trataría de disfrazarla con la materia de un cuento, con las palabras de una fantasía, con las extravagancias o ensoñaciones que parecen anular los postulados de la propia teoría. Más bien, ficcionalizar la teoría es dotar de una panoplia a la teoría. Es ofrecerle las armas y las armaduras de contar desde la imaginación, desde lo que todavía no está hecho, desde la virtualidad que se actualiza en cada palabra haciendo mundo. Por eso, es decisivo el trabajo de las escritoras de ficción, de las feministas de la sci-fi, de las SF a las que apela Haraway.

Las SF juegan como metáfora de las figuras de cuerdas (*string figures* o *cat’s cradle*). Originariamente, como ya explicamos, es la manera en la que el pueblo Navajo cuenta sus historias y se enreda en las cuerdas del otro. “These string figures are thinking as well as making practices, pedagogical practices and cosmological performances”<sup>139</sup> (Haraway, 2013, p. 14). Para los Navajos hacer figuras de cuerdas restablece la armonía y la paz del mundo entre todas sus criaturas. “SF es un método de rastreo, seguir un hilo en la oscuridad, en un peligroso relato verdadero de aventuras en el que quién vive, quién muere y de qué manera podría llegar a ser más evidente para el cultivo de una justicia multiespecies” (Haraway, 2019, p. 22). Así los mundos de las SF son violentos y armónicos y la existencia de la escritora de SF se pone en riesgo en cada movimiento de manos, en cada figura, en cada mundo relatado.

#### La Escritora en el Trabajo:

---

<sup>138</sup> “Estos campos de hacer-conocimiento y hacer-mundo informan de un arte que para mí está implacablemente repleto de criaturas e historias orgánicas e inorgánicas, en su abundante material y tejidos narrativos”. Traducción en: Capliure, 2018, p. 27.

<sup>139</sup> “Estas figuras de cuerda están pensando además de haciendo prácticas, prácticas pedagógicas y representaciones cosmológicas”.

la veo andar por un sendero / en un bosque sin senderos, / o en un dédalo, un laberinto,  
/ Mientras anda hila, / y arrastra el hilo fino / siguiendo su camino, /  
diciendo / adónde va, / adónde ha ido. / Contando la historia. / La línea, el hilo de la voz,  
/ las oraciones indican el camino. (Le Guin, 2018, p. 399)

En este punto es recomendable que deshagamos algún punto de la trama o lo enredemos de nuevo para volver a enunciar la ficción dentro de la teoría. Como en las disciplinas sociales, experimentales y todas aquellas concepciones que pretenden como objetivo la verdad como fin, la ficción aparenta el peor de los males a los que someterse. Y, no obstante, para algunos pensadores, como son Haraway o Le Guin, lo único que queda es contar historias. La ficción trae consigo la forma ontológica en la que somos: mito, palabra y carne.

Understanding the world is about living inside stories. There's no place to be in the world outside of stories. And these stories are literalized in these objects. Or better, objects are frozen stories. Our own bodies are a metaphor in the most literal sense. This is the oxymoronic quality of physicality that is the result of the permanent coexistence of stories embedded in physical semiotic fleshy bloody existence. None of this is an abstraction<sup>140</sup>. (Goodeve, 2000, p. 107)

En 1998 Ursula K. Le Guin, bajo la invitación de los editores de la revista *Paradoxa*, escribió el artículo “Hechos y/o/más ficción” para un número dedicado al futuro de la narración. Y que, sin embargo, podría de manera acertada generar los vínculos hacia una “narración del futuro”. Esta se aprecia no en cuanto idea de mundos posibles que hemos ido desgranando anteriormente, sino más bien caracterizando una nueva forma de escritura o de teorización sobre el sujeto en la actualidad. En este sentido la ficción es clave. La ficción atravesaría la narración, el relato, pero también, como hemos ido trazando, la teoría. De esta manera, la autora estadounidense plantearía la posible indistinción entre conceptos aparentemente antagónicos en la ficción cuando narra cómo trabaja frente a su ordenador.

El archivo informático que tengo abierto en este momento se llama “No ficción en curso”, y se distingue del archivo “Ficción en curso”. Pero, quizá como parte del desdibujamiento posmoderno de fronteras, algunos archivos se están mezclando; hay mucha ficción que parece estar metiéndose en el terreno de ciertos tipos de no ficción. Me gusta la transgresión de géneros, pero puede que ahora se trate de algo más que de géneros. (Le Guin, 2018, pp. 175-176)

---

<sup>140</sup> “Comprender el mundo consiste en vivir dentro de las historias. No hay lugar para estar en el mundo fuera de las historias. Y estas historias están literalizadas en estos objetos. O mejor, los objetos son historias congeladas. Nuestros propios cuerpos son una metáfora en el sentido más literal. Esta es la cualidad contradictoria de la fisicalidad que es el resultado de la coexistencia permanente de historias incrustadas en la existencia semiótica física, carnosa y sangrienta. Nada de esto es una abstracción”.

La cuestión de la ficción/no-ficción permea toda la teoría del conocimiento. Si bien un gran número de pensadores, científicos, escritores y artistas han declarado la importancia de la imaginación como vector de la construcción de teoría, desafío de la mente e innovación en la creación, ciertamente han remarcado los peligros de sucumbir a la ficción. Y, no obstante, como remarca la escritora, no por moda, sino porque así está acaeciendo las fronteras entre ficción/no-ficción se dinamitan en cada momento que se pretende instauran una taxonomía delirantemente precisa y con pretensiones de verdad absoluta. “¿Me está diciendo mi Macintosh que las palabras “no ficción” y “ficción” tienen significados tan parecidos que pueden usarse de manera indistinta? A lo mejor es eso lo que está ocurriendo” (Le Guin, 2018, p. 177). Cuando Le Guin indaga en diccionarios y finalmente recurre al de sinónimos del ordenador, halla una respuesta para la dicotomía ficción/no-ficción. Como palabra semejante a la no-ficción aparece la ficción. Innegablemente la invención se presenta en todos los rasgos de nuestra vida natural, social o cultural como constructo. “(L)a verdad nace de la imaginación”, esta afirmación de Genly Ai – personaje de la novela *La mano izquierda de la oscuridad* de Le Guin- adquiere no solamente la importancia de lo dicho, sino por lo fundamental del medio desde el que se comunica: la ficción que teoriza en su despliegue narrativo. La escritora continúa explicándonos en el mismo ensayo:

El argumento más convincente en favor de la invención en la no ficción sería, pues, el siguiente: así como la ficción presupone el ordenamiento, la manipulación y la interpretación de las cosas inventadas, la no ficción creativa presupone el ordenamiento, la manipulación y la interpretación de los sucesos reales. Un cuento es una invención, unas memorias son una reinención, y la diferencia entre ambas cosas es insignificante. (Le Guin, 2018, p. 185)

Y esa insignificancia acude como agravio problematizando la diferencia entre ficción/no ficción. Puesto que realmente para muchos no es insignificante y destapa la incomodidad de lo ficticio de la ficción. Pero, si “la verdad nace de la imaginación” y la “ficción no es una mentira”, ¿por qué razón ocasiona tan alto número de inconvenientes? La ficción pondría bajo sospecha el discurso de “verdad”. Como invención o constructo acarrearía una serie de movimientos que desequilibraría el “orden del discurso”.

El ejercicio de la imaginación es peligroso para quienes se aprovechan del estado de las cosas porque tiene el poder de demostrar que el estado de las cosas no es permanente, ni universal, ni necesario. Al tener la capacidad real, aunque limitada, de poner en tela de juicio las instituciones establecidas, la literatura imaginativa tiene también la responsabilidad de ese poder. El narrador dice la verdad. (Le Guin, 2018, p. 293)



Como afirma Le Guin, es triste que los narradores teman imaginar la verdad. Es terrible que no intentemos liberar a la imaginación para contar otra realidad. Por eso las narraciones especulativas son inquietantes. Estas hacen zozobrar demasiadas estructuras que podrían verse forzosamente caer si se las contase con la fuerza que se las piensa.

Nada más hay que recordar el famoso discurso inaugural de Michel Foucault celebrado el 2 de diciembre de 1970 bajo el título *El orden del discurso*. Con esta conferencia Foucault tomaría la cátedra de historia de los sistemas de pensamiento sucediendo a Jean Hyppolite en el Collège de France. En ella el filósofo posestructuralista remarcaba cómo “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 2005, p. 4). A lo largo de la lectura Foucault indaga sobre la cesura entre la verdad y la falsedad a través del concepto de voluntad de verdad y cómo esta se transforma históricamente a lo largo de los tiempos. Las formas nuevas de la voluntad de verdad se aventurarían en una ruptura del saber coercitivo de la época clásica<sup>141</sup> por una voluntad de saber que se perfilaría en los siglos XVI y XVII afirmativamente distante. Puesto que esta voluntad de verdad se inclina, como el resto de los sistemas de exclusión perfilados por el filósofo, por la acción institucional remitiendo a una estructura determinante del conocimiento. Esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos el poder de coacción. A fin de cuentas, la verdad opera bajo la sujeción del discurso obedeciendo normas de una “policía discursiva”. “¿Qué es la «escritura» (la de los «escritores») sino un sistema similar de sumisión, que toma quizá formas un poco diferentes, pero cuyas grandes escansiones son análogas?” (Foucault, 2005, p. 46). Como arguye Foucault, quizá gran parte de los juegos filosóficos perpetuarían los límites y las exclusiones incluso reforzándolos. Por eso, la crítica se proclama como esencial, aún a sabiendas que esta puede estar también sujeta a las estructuras de dominación institucionales: la firma de autoridad, los comentarios y las propias disciplinas. Incurrir en la búsqueda de otras autorías, cuestionar la exégesis del discurso a través de una genealogía y descubrir nuevos métodos que amplíen o contradigan los usos de las disciplinas es el objetivo de la teoría ficcionalizada. De ahí que sean tan importante la construcción de otros

---

<sup>141</sup> “Todo ocurre como si, a partir de la gran separación platónica, la voluntad de saber tuviera su propia historia, que no es la de las verdades coactivas: historia de los planes de objetos por conocer, historia de las funciones y posiciones del sujeto conocedor, historia de las inversiones materiales, técnicas e instrumentales del conocimiento” (Foucault, 2005, p. 21).

discursos. Foucault atiende a una serie de formas de rarefacción de este: el trastocamiento, la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad; y que podrían configurar el corpus de una ficcionalización de la teoría, como veremos más tarde.

Así observaríamos sobre cómo nuestro conocimiento es la suma de acuerdos tácitos, inconfesables o intangibles que operan como estructuras, como dispositivos de sujeción. Cuando uno tuerce el significado de las formas impuesta cae en la traición del pacto o contrato con lo social. Pero ¿quién decide que debemos firmar ese pacto? ¿Por qué se debería vivir bajo un régimen operativo que cuestionamos o con el que no nos sentimos cómodas o efectivamente parte del contrato? Parece entonces que cobra sentido uno de los objetivos de la ficción. Las artes de la ficción instarían a quebrantar el pacto social por una sociedad. El quiebro del contrato pone en peligro la totalidad. Por eso lo ficticio de la ficción se teme y se rechaza. “Hacer pasar una sola invención por un hecho es dañar la credibilidad del resto de la narración. Hacerlo sin parar es quitarle toda autenticidad” (Le Guin, 2018, p. 192). Pero también estaríamos arrebatando la autoridad de un discurso impuesto, si pensamos en las grandes narraciones, que es trasgredido. “Puede que los escritores estén reescribiendo el contrato en la actualidad. Tal vez toda la idea del contrato es completamente pre-moderna, y los lectores se avienen a aceptar los datos falsos en la no ficción con tanta calma como aceptan la información objetiva en la ficción” (Le Guin, 2018, p. 192).

De nuevo, siguiendo otro ensayo de Ursula K. Le Guin- “The Carrier Bag Theory of Fiction” de 1986, observamos cómo la historia que se nos ha contado es fracturada por otra ficción. Como decíamos anteriormente, las historias que nos hemos contado y que se han institucionalizado como conocimiento a través de las estructuras de poder están embebidas en la misma ficción que aquellas historias que no nos contamos. Le Guin arroja luz sobre el origen del relato y del tipo de historias que nos contamos. Para ello toma como punto de partida la teoría de la bolsa de transporte (*the carrier bag theory*) de la evolución humana defendida por Elizabeth Fisher. En época prehistórica antes de la caza de mamuts para la supervivencia de la especie, antes de la creación de útiles punzantes, duros e implacables para la muerte de animales, los seres humanos se alimentaban principalmente de semillas, raíces, plantas y pequeños animales que podían matar con una piedra, atrapar con las manos o con utensilios rudimentarios. Estos alimentos debían ser transportados o preservados de otros animales y para ello se crearon de manera primitiva una red o bolsa y recipientes primitivos que mantuviesen a

salvo el contenido. Sin embargo, las historias que se contaban entre las gentes de aquellos tiempos no eran el aburrido trasiego diurno por unas semillas de avena o unas raíces de tubérculo. Por el contrario, se prefería narrar el enfrentamiento que algún miembro del grupo había tenido con algún animal. Esa historia que contaba con acción, ocurrencias y un héroe fue, no obstante, la que quedó para la posteridad como la forma en la que vivían nuestros parientes originarios. Y es la historia que hoy día se sigue contando sobre la conquista, la violencia infringida sobre los pueblos, las matanzas, los asesinatos, la toma de tierras, y la violación de personas, pero también sobre la explotación del planeta y la extinción de otras especies no humanas. Esta historia debería acabarse, afirmarí­a Le Guin con una negativa hacia la narrativa de violencia. Cuando nos traslada la teor­ía de Fisher está rompiendo el pacto, el contrato con una historia que no representa la forma de vida de otras especies ni seres humanos. Se necesitan historias como las de la bolsa de transporte que acarreen otra informaci3n sobre nuestro mundo, lo que somos y lo que podr­amos hacer.

It sometimes seems that that story is approaching its end. Lest there be no more telling of stories at all, some of us out here in the wild oats, amid the alien corn, think we'd better start telling another one, which maybe people can go on with when the old one's finished. Maybe. The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story<sup>142</sup> (Le Guin, 1997, p. 168).

Desde luego la historia debe abandonar el relato de la muerte. Esta debe contar la historia de la vida. La ficci3n como bolsa de transporte aporta otra dimensi3n y otro tipo de realidad narrada. "It is a strange realism, but it is a strange reality"<sup>143</sup> (Le Guin, 1997, p. 170). As­í la teor­ía debe dejarse invadir por la ficci3n. Como hemos podido comprobar, la ficci3n en la teor­ía puede ayudarnos a contar mejor el mundo, a hacer *worlding* de la teor­ía y vida de la ficci3n.

As­í, de nuevo, debemos defender que la ficci3n es m1s que una fantas­a o una met1fora. Este argumento sigue los preceptos que nos ha ense­nado la ciencia ficci3n, los ensayos de Le Guin y la interdisciplinari­dad desde los campos en los que opera Haraway. En el caso de la

---

<sup>142</sup> "A veces parece que esa historia se acerca a su fin. Para que no se cuenten m1s historias, algunos de nosotros aqu­í en medio de la avena salvaje, entre el ma­z extra­o, pensamos que ser1 mejor que empecemos a contar otra, con la que tal vez la gente pueda continuar cuando la vieja haya terminado. Tal vez. El problema es que todos nos hemos dejado convertir en parte de la historia del asesino, por lo que podemos terminar con ella. Por eso es con cierto sentimiento de urgencia que busco la naturaleza, el sujeto, las palabras de la otra historia, la no contada, la historia de la vida".

<sup>143</sup> "Es un realismo extra­o, pero es una realidad extra­a".

última nos diría que “(s)o that biology is not merely a metaphor that illuminates something else, but an inexhaustible source of getting at the non-literality of the world. Also, I want to call attention to the simultaneity of fact and fiction, materiality and semioticity, object and trope”<sup>144</sup> (Haraway, 2000, pp. 82-83). Y aunque es antigua la forma en la que las SF operan sobre nuestras historias, los contrarios a la ficción siempre arguyen problemas con los que oponerse a ficcionalización de la teoría. Como indica Thyrza Nichols Goodeve existe un cierto rechazo por comprometerse en una complejidad discursiva como la de Haraway. No todo el mundo quiere depositar la confianza en la posibilidad de otros mundos o simplemente la comprensión de nuestro mundo en la figura del cyborg, la oncoratona o las niñas y niños del compost. La desconfianza no se halla tanto en la falta de reconocimiento con estos seres, sino que la cuestión oscila sobre la piedra de toque de sus teorías. Es decir, el uso de las narraciones especulativas. Puesto que sus metáforas son más que metáforas, así lo explica la pensadora. “It's a kind of literal-mindedness. And that's why figures are so important to me, because figures are immediately complex and nonliteral, not to mention instances of real pleasure in language”<sup>145</sup> (Goodeve, 2000, p. 85). Pero también porque estas metáforas son ficciones vivas. “Since I experience language as an intensely physical process, I cannot not think through metaphor. It isn't as though I make a choice to work with and through metaphor, it's that I experience myself inside these constantly swerving, intensely physical processes of semiosis”<sup>146</sup> (Goodeve, 2000, p. 86). Haraway dotará a la metáfora viva de Ricoeur de un nombre concreto basado en la producción de hechos a través del fetichismo cognitivo. “Yes, cognitive fetishism is the process of producing "productive literalism;" networks of literalisms that I am trying to expose and be responsive to”<sup>147</sup> (Goodeve, 2000, p. 93). Puesto que “(l)a ficción aporta una comprensión fáctica, psicológica y moral mucho mejor que la realidad” (Le Guin, 2018, p. 78). De este modo, el trabajo de Haraway nos ofrece un desarrollo de la crítica, así como la construcción de historias sobre posibles en nuestro mundo a través de herramientas propias de la ciencia ficción. Así las

---

<sup>144</sup> “(d)e modo que la biología no es meramente una metáfora que ilumina algo más, sino una fuente inagotable de llegar a la no literalidad del mundo. Además, quiero llamar la atención sobre la simultaneidad de hecho y ficción, materialidad y semiótica, objeto y tropo”.

<sup>145</sup> “Es una especie de mentalidad literal. Y es por eso que las cifras son tan importantes para mí, porque las cifras son inmediatamente complejas y no literales, sin mencionar los casos de verdadero placer en el lenguaje”.

<sup>146</sup> “Dado que experimento el lenguaje como un proceso intensamente físico, no puedo dejar de pensar a través de la metáfora. No es que tome la decisión de trabajar con y a través de la metáfora, es que me experimento dentro de estos procesos de semiosis intensamente físicos que se desvían constantemente”.

<sup>147</sup> “Sí, el fetichismo cognitivo es el proceso de producir "literalismo productivo"; redes de literalismos que estoy tratando de exponer y responder”

narraciones especulativas construyen mitos que corresponden con ontologías alternativas mediante el uso de la imaginación. Para Haraway “la ciencia ficción es teoría política” (Le Guin, 2018, p. 120). Y esto molesta y agrade, puesto que incide sobre la ruptura de un contrato con el discurso anterior.

Como indicamos anteriormente, Foucault nos proporcionó una serie de herramientas para analizar la rarefacción del discurso: el trastocamiento, la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad. Estas podrían ayudarnos a conjurar las formas de la ficcionalización de la teoría que habitan en las SF. Puesto que la ficción introduce una serie de estructuras en el discurso que rompe con el conocimiento establecido, así como con el propio discurso. Si seguimos los cuatro principios de rarefacción en el trabajo de las SF de Haraway, como posible modelo de la ficcionalización de la teoría diríamos así: en cuanto al principio de trastocamiento, en el caso de las SF el autor puede ser una catástrofe que deja su huella sobre los seres; la disciplina desplaza su metodología por otra, por ejemplo: el uso de la ciencia ficción en la teoría política; la voluntad de verdad está en constante transformación: Oncoratón, o mejor dicho la Oncorotona, es un ser producido en un laboratorio con una dinámica concreta que hacen de él un sello de conocimiento y una marca en la industria médica y tecnológica. Por tanto, los deslizamientos definitorios viran en otros muy diferentes. Sobre el principio de discontinuidad podríamos decir que las SF son figuras de cuerdas, historias, conceptos, ideas y discursos que se entrecruzan, se pierden, en la discontinuidad de ofrecerse como práctica bastarda. La continuidad quedaría extinta. Por otro lado, el principio de especificidad nos demostraría que las SF infringirían cualquier regularidad. Ellas nos brindan la transformación constante por y para romper las reglas. Por último, el principio de exterioridad es el advenimiento de la metáfora como teoría encarnada que exterioriza sus posibles. Los límites de una teoría ficcionalizada no existen. Solo para la regularidad de un discurso reglado e institucionalizado. De esta manera, aunque podría ejemplificarse de otros modos, podríamos colegir que el pacto con el discurso del orden es quebrantado por las ficcionalización de la teoría. Como nos diría Le Guin: “(l)a narrativa imaginativa que admiro ofrece alternativas al *status quo* que no solo cuestionan la ubicuidad y necesidad de las instituciones existentes, sino que amplían el campo de las posibilidades sociales y el entendimiento moral” (Le Guin, 2018, p. 253). De esta manera, la ficcionalización de la teoría alteraría el orden del discurso, inscribiéndose como un nuevo discurso.

## 2.4 Delimitaciones del estudio

La ficción se ha comprendido tiempo ha como género literario. Y como tal, una serie de supuestos, reglas y conocimientos sobre la materia se hace indiscutible. Sin embargo, el carácter del concepto ficción y su desarrollo en términos modales o performativos -ficticio, ficcional, ficcionalizar, ...-hacen de este un sujeto ontológico, metodológico o estratégico en constante cambio. De la misma manera, hallaríamos un temprano ejemplo en la autobiografía, subsidiaria de la biografía, que, en su relación con las memorias, cartas, poemas íntimos, observamos una iniciada incursión en la literatura a través de la novela. Así, la autobiografía comenzaría un recorrido plagado de peripecias haciéndola difícilmente descriptible en su devenir hacia la ficción. Ambos términos, ficción y autobiografía, nos sirven para concretar el terreno propicio de la autoficción y cómo nos embarcaremos hacia su análisis.

Con cierta normalidad cuando se estudia un género asistimos a una infiltración en la vasta producción de este término. Es la intención, pues, de ser capaz de discernir y discriminar aquellos elementos que se definen como tal, de aquellos que difieren al respecto. “(L)es genres existent à des niveaux de généralité différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu’on a choisi”<sup>148</sup> (Todorov, 1970, p. 8). Pero ni siquiera el punto de vista es suficiente para librarnos de un ingente y complejo entramado de ejemplos, análisis críticos, propuestas terminológicas, tesis e hipótesis de refutación o contraejemplos, sin contar las obras que se definen a sí mismas como autoficciones. En este sentido, pronto observamos cómo esta tarea solo podría ser encomendada a Sísifo o Atlas, ambos acarreado con pesos insoportables para los humanos en un quehacer sin fin. Encomiable, pero terrible. O, quizá, si así fuese la investigación caería en el más absurdo de los trabajos, el de copista que en su más abnegada labor se olvida de la utilidad del conocimiento que profesa el objeto de la copia. Un conspicuo ejemplo sería hallado en la obra de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881). En ella un par de escribanos de banco emprenden la jubilación bajo un fervoroso deseo de conocimiento que sus trabajos opacaban. Sin embargo, se hunden en la enajenación construyendo un conocimiento imposible e inútil. Primero intentando conquistar el saber a través de manuales.

---

<sup>148</sup> “Los géneros existen en diferentes niveles de generalidad y que el contenido de esta noción está definido por el punto de vista que hemos elegido”.

“Se consultaban mutuamente, abrían un libro, pasaban a otro, y no sabían qué decir frente a la divergencia de opiniones” (Flaubert, 2009, p. 35). Y después copiando *ad infinitum* todo lo que caía en sus manos.

Copian papeles al azar, todo lo que encuentran, petacas de tabaco, periódicos, carteles, libros rotos, etc. (objetos auténticos y sus imitaciones. Objetos típicos de cada categoría). Entonces, sienten la necesidad de hacer una taxonomía, realizan tablas, oposiciones antitéticas tales como «crímenes de reyes y crímenes de gente», bendiciones de la religión, crímenes de la religión. Bellezas de la historia, etc.; a veces, sin embargo, encuentran verdaderos problemas para colocar cada cosa en su lugar y sufren por ello.

- ¡Adelante! ¡Basta de especular! ¡Continúa copiando! Hay que rellenar la página. Todo es igual, lo bueno y lo malo. Lo ridículo y lo sublime -lo bello y lo feo, lo insignificante y lo típico. Todo contribuye a una exaltación de lo estadístico. No son nada más que hechos - y fenómenos.

Éxtasis final. (Donato citado en Crimp, 2005, pp. 65-66)

Como Michel Foucault nos advertiría en sus argumentaciones sobre la novela en su ensayo *La Bibliothèque fantastique* (1967), esta reuniría el conocimiento de la biblioteca y a la propia biblioteca, uno devorando a la otra. “Des livres, leurs livres, tous les livres, et ce livre, sans doute, qu’est *Bouvard et Pécuchet*: car copier c’est ne rien faire: c’est être les livres qu’on copie”<sup>149</sup> (Foucault, 2003, p. 31). De esta manera, los sistemas se ponen en tela de juicio y es la institución de conocimiento, en este caso la biblioteca, la que queda abolida en cuanto se pone a prueba por sus actuantes. Esta deja de mantener esa idea de homogeneidad pretendida desde la Modernidad, de la misma manera que cesan de poseerla las disciplinas. Estas demuestran que tales conocimientos, tales taxonomías y tales preceptos son parte de una ficción.

Todo parece indicarnos que estamos abocados a un trabajo en la ficción. Y más cuando el género al que debemos remitirnos en nuestra investigación, la autoficción, se sostiene tambaleante entre la autobiografía y la propia ficción. A tal subgénero, bastardo en sus orígenes, no podemos mas que augurarle una emancipación difícil cuando además pretendemos extrapolar su análisis a las prácticas visuales contemporáneas de hondo arraigo político. Entonces la empresa se nos antoja si no implausible, sí ciertamente incómoda y probablemente confusa. Y a pesar de ello completamente necesaria, emocionante y arrebatadora.

---

<sup>149</sup> “Los libros, sus libros, todos los libros, y este libro, sin duda, que es *Bouvard y Pécuchet*: porque copiar es no hacer nada: son los libros los que copiamos”

El punto de mira al que hacía referencia Todorov es una suma interminable en nuestro estudio. Como hemos ido avanzando, la filosofía, la literatura comparada o las propias artes visuales dotan de un marco a la investigación sobre la autoficción en los albores del siglo XXI. La metodología híbrida y situada nos ampara en su sentido teórico y político. Pero en la visión se aglutinan diferentes perspectivas. A saber, la suma especulativa y fabulada, pero fundamentalmente práctica y social originada en el yo. Este estudio pretende adentrarse en las obras de carácter eminentemente íntimas del yo donde este se construye en cuanto ser en el interior de una comunidad y en tanto que ficción viva. Un bosquejo de la autoficción nos desvela que un género no es finito, que en su producción se nos ofrecen nuevas formas que atentan contra la lógica definatoria y que en su práctica nacen al cobijo de su hacer otras maneras o subgéneros que llenan de raicillas el tubérculo rizomático del concepto originario. “(T)oute oeuvre modifie l’ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l’espèce”<sup>150</sup> (Todorov, 1970, p. 10). Así en la autoficción observamos las tensiones que se producen cuando hablamos de la ficción y de la biografía como géneros mayores. También las contorsiones que se producen en su taxonomía propia en base a sus críticos. Pero, desde luego, de las variantes y de los parentescos con otros subgéneros como son la ciencia ficción, las narraciones especulativas, la teoría ficción, el fictocriticismo, las autorreflexiones, las ficciones feministas, la autobioficción o la automitopoesis. Todos estos términos modifican los límites de la ficción y de la autobiografía, así como la de sus opuestos o binarios. Si bien las disciplinas que han puesto bajo examen a ambos géneros han transformado su significado, las obras a su vez han cambiado el lugar tanto de los géneros como de las disciplinas operantes sobre ellas y aquí nacen los ejemplos autoficcionales que nos interesan.

Así la autoficción que presentaremos opera más allá de la mitología personal. La autoficción es la ficción vinculada a la vida de uno. La ciencia ficción ha arraigado la necesidad de operar sobre temas que surgen de las disciplinas científicas o las ciencias naturales, pero ¿qué sucede cuando uno ficcionaliza su yo? Simplemente pareciera una ficción. Y, sin embargo, ¿no es acaso una ficción que se crea en la *bios*, en la vida, de uno en relación con el mundo que le rodea? En la autoficción como la entendemos en este estudio y como iremos demostrando en los casos de estudio la ciencia ficción da un giro biopolítico. La ficción se instala sobre el cuerpo político de un yo. Esta ejerce un poder dislocador de la carne dócil institucionalizada en la que

---

<sup>150</sup> “Cualquier obra modifica el conjunto de posibles, cada nuevo ejemplo cambia la especie”.



se mueve el sujeto. Y, de esta manera, fruto de las acciones críticas y ficcionales la autoficción nos devuelve a la teoría política, a una teoría del yo como lugar de transformación de las realidades.

Para este estudio analizaremos la autoficción como forma de un discurso de producción de conocimiento, pero también como activador de potencialidades. A través de casos de estudio en las artes visuales actuales comprobaremos cómo ciertas prácticas artísticas vinculadas a la autoficción proveen de herramientas que deconstruyen las propias delimitaciones del concepto para avanzar hacia una construcción de una teoría ficción política. En ese sentido el conocimiento de las narraciones especulativas, así como la ciencia ficción feminista, abrirán el camino para conocer el entramado metodológico que permite hacer de lo personal de la autoficción un arma de reparación histórica, a la vez que relato de lo posible.

Así nos embarcaremos a analizar la autoficción desde sus críticos y comentaristas, desde sus criterios definatorios y los pactos con el lector desde el terreno propio del término, la literatura, y desde la disciplina concreta de la narratología. Para más tarde, descubrir cómo en el seno de sus creaciones estas se confunden por la profusión de ejemplos disonantes en las prácticas visuales actuales. En este sentido una serie de casos de estudios nos permitirán articular las problemáticas intrínsecas a la autoficción y al poder de construcción de mundos posibles que le asignamos. Los ejemplos elegidos en los casos de estudios podrían ser estos como otros. No obstante, nos hemos inclinado hacia ellos porque producen efectos en su construcción hacia una comunidad, hacia el cuestionamiento de una disciplina o institución, o hacia la mascarada del propio yo.

### **3. La autoficción y las narraciones del yo**

Desde mediados del pasado siglo XX nos hallamos ante el ocaso de la autobiografía como consecuencia de la proliferación de casos vinculados a un género naciente en 1977. Este es la autoficción. Como decíamos, la autobiografía parece desvanecerse ante la irrupción en escena de una hija bastarda a la que mal definir, e incluso maldecir. Es innegable que la autobiografía ha pasado por un fervoroso crecimiento en el último siglo<sup>151</sup> y, sin embargo, esto no ha hecho decrecer los géneros emparentados con ella hasta el quiebro que la autoficción ha ocasionado en esta. En el caso de la teoría literaria ha existido una prevalencia de la retórica nominativa, donde el poder del nombre y del género suscribían la superioridad de la autobiografía, frente a la semántica de la teoría del significado que procura el hecho escriturario. Es decir, las prácticas y los significados en la escritura del yo parecían de menor importancia frente al apelativo. De esta manera, se podría identificar una voluntad de privilegiar aquellos escritos autobiográficos, pese a la fuerte entrada de la autoficción en el terreno de acción, en los estudios de los relatos del yo. De hecho, destaca cómo los críticos de la autobiografía empeñan sus esfuerzos en privilegiar la preeminencia de esta tomando como garante la “verdad” de los hechos que proporciona frente a otras formas de escritura de la misma familia. Ya que el parentesco o el aire de familia de estas escrituras no es suficiente para compararse con la autobiografía. Por eso, la autoficción es tratada con la bastardía de un monstruo que ferozmente se transforma según los caprichos de su escritor. Sin embargo, esta es propositiva como defendíamos en la definición de ficción o mejor dicho en cuanto ficcionalización. Y por ello vendría a remarcar una función distinta a la de la autobiografía y, por tanto, no comparable. El ocaso que anunciábamos con anterioridad no conlleva la muerte de la autobiografía, sino su desplazamiento para contemplar en el horizonte cómo amanece la autoficción más allá de un “subgénero”. Si bien no consideramos que se deba amputar la autoficción de su árbol genealógico, sí le debe ser otorgado un camino emancipado donde las deudas a la “verdad” cesen de prevalecer en la historia de la vida del yo (*autos-bios-grafé*).

En este punto, como declarara Susana Arroyo en su tesis sobre la autoficción -siguiendo *Fiction et diction* de Genette-, se abre un abismo sobre el que la autoficción viene a construir un puente para redimir al género autobiográfico de los límites condicionales del campo de lo

---

<sup>151</sup> Como asegura Antonio Pozo García, autobiografía es un término que “se ha popularizado de manera ostensible y se usa ya por doquier, tanto en las aulas universitarias como en ámbitos no académicos” (Casas, 2012, p. 10).

artístico y asignarle un papel cercano a lo constitutivamente literario. En otras palabras, “la escritura autoficticia consigue, mediante su disposición ambigua, colocar las narraciones biográficas y autorreflexivas en una estela valorativa más cercana a la consideración literaria propia de la ficción” (Arroyo, 2011, p. 21). Y este mismo motivo que remarca Arroyo propicia que los críticos especialistas en la autobiografía finalmente detengan su cruzada contra la autoficción y converjan sus esfuerzos en el mismo punto de no retorno: los relatos del yo producen una episteme literaria y extraliteraria entre la ficción y la no ficción.

Nuestra intención en este capítulo es enunciar las problemáticas intrínsecas a la definición de autoficción, los escollos de dibujar los confines del término, su historia, su relación con la autobiografía y la novela, así como con otras formas del relato del yo. Pero también cómo se relacionan con cuestiones como el yo, el sujeto y el lenguaje. Y entonces recuperar el término enredado en las voces de sus críticos y comentaristas.

### 3.1 Origen del término, definiciones y críticos (comentaristas) de la autoficción

Autobiographie? Non, c'est un privilège, réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. S.D <sup>152</sup>. (Doubrovsky, 1977, p. 10)

Ninguna época ha utilizado simultáneamente todos los modos de ficción que pueden definirse en abstracto; siempre se excluyen algunos que se tratan como parásitos; otros, en cambio, se privilegian y definen una norma. (Foucault, 1999, p. 290)

En 1977 aparece publicado por primera vez el término autoficción. Acuñado de esta manera por el escritor de orígenes franco-rusos, Serge Doubrovsky, comienza la andadura de un vocablo que, si su creación no fue beligerante, su aceptación en la literatura del yo produjo una serie de escarpas sobre el terreno de la autobiografía. De hecho, hoy sigue nombrándose como un neologismo con sus ya cuarenta y cuatro años cumplidos. Y todo esto en virtud de su irreverente indefinición. Puesto que a pesar de las experiencias autoficcionales en la escritura y en las artes visuales hoy día sigue siendo difícil llegar a un acuerdo entre la crítica especializada.

---

<sup>152</sup> "¿Autobiografía? No, es un privilegio, reservado a los importantes de este mundo, en la noche de sus vidas, y con un bello estilo. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y sintaxis de la novela, tradicional o nueva. SD".

No obstante, el incremento de las obras que usan el término para definirse crece de manera desorbitada y junto a ellas nuevas formas de relatarse.

Si volvemos al origen, según Doubrovsky, *Fils* - la novela que origina este preludio de nuevas escrituras del yo, colocaba la ficción como una especie de artimaña que cuestionaría las formas propias del relato. Así, esta no-autobiografía, se recreaba en una “(f)iction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage”<sup>153</sup> (Doubrovsky, 1977, p. 10), como mencionábamos en el pasaje citado anteriormente. Desde una perspectiva concreta, mirándolo con detenimiento, el autor nos pone sobre los pasos de su escritura y sobre su propia metodología. Es decir, sin duda la prelación de lo poético se impone sobre lo biológico o, dicho de otra manera, de las palabras sobre las cosas; así “basculamos automáticamente fuera de la narración realista en el universo de la ficción” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Una primera definición asoma ante nuestros ojos: la aventura de la vida relatada por medio del lenguaje es trascendida por una nueva aventura amparada en este que hace de la vida otra cosa. Quizá otra forma de vida, una vida en los libros o de libro, como le gustaba pensar a Edward Said cuando de niño deseaba convertirse en libro<sup>154</sup>, una vida ficcionalizada. Como afirmaría Proust,

“(u)n livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir”<sup>155</sup>. (Proust, 1954, p. 158 citado por Bouhadid, 2014, p. 161)

Además, esta se ampararía en otra de las condiciones de la creación escrituraria donde el lenguaje parece una base preeminente. Nos referimos a que para cualquiera que desee acercarse al lector no bastaría con narrar su historia. Esta debería ser una muy diferente, una

---

<sup>153</sup> “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”.

<sup>154</sup> “Una de mis fantasías recurrentes, y tema de un ensayo escolar que escribí a los doce años, era convertirme en libro, un objeto cuyo destino se me antojaba felizmente libre de cambios no deseados, distorsiones en la forma y críticas de su aspecto. Para mí lo impreso se componía de una rara combinación expresiva de estilo y contenido, inmutabilidad y aspecto íntegro. Yendo de mano en mano, viajando en el espacio y el tiempo, podría seguir siendo yo mismo (como libro), a pesar de que me tiraran de un coche o me perdieran en el fondo de un cajón” (Said, 2002, p. 109).

<sup>155</sup> “Un libro es producto de un yo distinto al que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios. Este yo, si queremos tratar de entenderlo, es en el fondo de nosotros mismos, tratando de recrearlo en nosotros, cuando podemos lograrlo”.

“existencia imaginaria” capaz de agitar al lector y persuadirle de una vida contemplada desde otro lugar. Quizá “fuera de lugar”<sup>156</sup>, recordando las memorias de Said, o si lo interpretamos desde una mirada feminista, esta vez pensando en Haraway, podríamos apuntar: un lugar “situado”. Puesto que como sugeriría Doubrovsky, los desheredados, los cualesquiera, los marginales, “los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (Doubrovsky, 2012, p. 53). Y desde aquí a construir un itinerario de posibles que constituye un punto de vista divergente con la historia. Donde no se hallaba un lugar en el que articular la palabra, el lenguaje de la ficción ponía a disposición de ese “otro” un “*espace de parole*”. Es decir, un espacio libre donde contarse. Puesto que la argucia de la autoficción es combatir la historia mostrando sus engaños y creando un lenguaje, el propio de la ficción, para aquellos a quienes se les ha negado el relato como investidura en el mundo. La autoficción sería el lugar en el que inventar la vida sin servidumbres, allí donde el yo se encuentra con su verdadera naturaleza de ficción, pero también con su realidad.

Según Susana Arroyo, Doubrovsky

(...) por puro espíritu de contradicción, concibió en su obra *Fils* cierto tipo de narración ficticia de hechos reales cuyo máximo objetivo consistía en poner en entredicho los resquicios teóricos de algunos célebres estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía. Por tanto, en sus primeros momentos de andadura, la autoficción aparecía como un híbrido artificial destinado a cumplir un papel meramente circunstancial. (Arroyo, 2011, p. 31)

Sin embargo, esta apreciación de Arroyo se tambalea; no siendo exacta. Por un lado, aquí su perspectiva sería restrictiva, algo fortuito, como un aparentemente inocuo “juego de palabras”<sup>157</sup> – así referenciado por Marie Darrieusecq para explicar el método de Doubrovsky o su “espíritu de contradicción”-, contribuiría a la fertilización de un terreno que pareciera no proporcionar más novedad hasta el momento, en base a la autobiografía. Por otro, Arroyo andaría con mayor razón cuando explica que la autoficción “pondría en entredicho” ciertos aspectos teóricos. Puesto que esta ha pertrechado el campo de la autobiografía de diferentes

---

<sup>156</sup> “Todas las familias inventan a sus padres y a sus hijos, les confieren una historia, una identidad, un destino y hasta un idioma. Siempre hubo algún error en el modo en que fui inventado y supuestamente debía encajar en el mundo de mis padres y mis cuatro hermanas. Durante la mayor parte de mi infancia y mi juventud no fui capaz de averiguar si esto se debía a que yo malinterpretaba continuamente mi papel o por culpa de algún defecto profundo en mi ser. (...) Sin embargo mi sensación dominante era que siempre estaba fuera de lugar” (Said, 2002, p. 17).

<sup>157</sup> Siguiendo a Marie Darrieusecq: “para él, tal ficcionalización descansa solo en el juego de las palabras, que es donde radian su fuerza y su originalidad”. “Una euforia verbal, un hedonismo de la escritura que hace nacer el texto, primando el hecho y creando en la escritura el referente, el recuerdo”. Es decir, en la propia ficción de la escritura. (Darrieusecq, 1996 citado en Casas, 2012, p. 67)

agravios en cuanto a la dificultad probada por Lejeune de circunscribirse a un cuadro genérico (el famoso cuadro empleado por Lejeune o Gennette) de estricta taxonomía y que estudiaremos en el siguiente apartado. Más o menos circunstancial, este híbrido, monstruoso, bastardo llamado autoficción aprovechó su forma provisional para construir todo un caballo de Troya. Desde el interior de la ficción, engañó a los críticos de la autobiografía y de la narratología para penetrar en el núcleo del relato con el fin de cargarse su validación. “Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, en un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable fuera del ámbito de la operación del texto. Texto /vida: el texto, a su vez opera en una vida, no en el vacío” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Operar en la vida a través del texto y operar en el texto a través de la vida pareciera la divisa a la que estamos abocados. Quizá, como en un primer momento enunciaba- esta vez mucho más acertada- Susana Arroyo, la autoficción “pondría en entredicho” el análisis de ciertos críticos y por tanto un quiebro en el estado de la autobiografía. De esta manera, observaríamos cómo Doubrovsky contraría el “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune convirtiéndolo en el “pacto ambiguo” de Manuel Alberca, como veremos sucesivamente en el apartado siguiente.

En todo caso, si algo podemos afirmar es que la autoficción pondría de relieve la imposibilidad de la autobiografía. “*Ma fiction n’est jamais du roman. J’imagine mon existence*”<sup>158</sup> (Doubrovsky, 1985, p. 16 citado por Grell, 2014, p. 15) y en ese movimiento de imaginación creo potencialmente otra vida. Porque “(s)i j’essaie de me remémorer, je m’invente”<sup>159</sup> (1989, p. 212). Bajo este aspecto Doubrovsky ha remarcado insistentemente el carácter inventivo o imaginario de la autoficción, incluso poniéndola en relación con la hermenéutica de la psique. Es decir, con la escritura psicoanalítica donde el propio relato se convierte en una forma de interpretación de la vida interior y la percepción del mundo del yo. Así nos diría: “(a)trapada incansablemente por la bivalencia de los retruécanos, deslizándose en un movimiento perpetuo por las sendas del doble sentido, creando su propio género ambiguo, andrógino, la escritura la inventa la neurosis” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Es decir, en la incesante inestabilidad, sin asidero, florece la autoficción. Sin embargo, la vida del neurótico, recordemos el caso de De Nerval y las tesis seguidas de las exploraciones de Lacan, excede la escritura autoficcional, puesto que en este proceso no hay una consciencia del estado de creación que los

---

<sup>158</sup> “Mi ficción nunca es una novela. Yo imagino mi existencia”.

<sup>159</sup> “(s)i trato de recordarme, me invento”.

autoficcionarios poseerían. “Quiero todo. Tú y ella. Una orilla y la otra. Una vida y la otra. Yo y yo. No quiero destriparme. Recortarme” (Doubrovsky, 1977, p. 20 citado por Casas 2012, p. 54). Así el relato de la vida del yo se hace inverosímil en el neurótico -este queda atrapado en el sueño de la vida-, como en la autobiografía. Esta carecería de ciertos aspectos de tipo íntimo, inventivo o especulativo si seguimos el correlato de las exigencias de sus críticos. Y, además, conforme estas últimas palabras de Doubrovsky: “No quiero destriparme. Recortarme”, la autobiografía amputaría el Yo del Yo, una vida de la otra. Pero entonces, ¿qué relación tendría la autoficción con la autobiografía y con la novela? Ante tal cuestión podemos esgrimir una primera definición de la autoficción como *no-autobiografía* y como *no-novela*. Esta nos llevaría a su oposición ante la autobiografía y la novela remarcando su diferencia a través del lenguaje empleado, pero también a través de su referencialidad. En este punto podríamos pensar en la autoficción como pura negatividad. En su intento desesperado de definirse dentro de un correlato historiográfico o en la historia de la literatura despertaría su insatisfacción taxonómica<sup>160</sup>. Ya no podía definirse como aquello que no era (ni autobiografía, ni novela), ni de la adición de no-autobiografía y no-novela, como efecto de la pura negatividad. Entonces ante el deseo de no quedar embargada por un ejercicio en negativo (“no-”) o restar estanca como contrario, la autoficción vence como aventura del lenguaje. Fue a través del uso consciente de este cuando pronto comprobaríamos cómo la autoficción se orienta por medio de rasgos estilísticos que caracterizarían el “*effet de fiction*” y que como veremos más tarde son antagónicos al “*effect de réel*”<sup>161</sup> que se asociaría con la novela y también con la autobiografía.

---

<sup>160</sup> En la historia del arte existe un texto clásico de las prácticas artísticas de los años 60' y 70' que explica la consustancial deriva historiográfica cuando se teme erigir una nueva manifestación artística vinculándola a un parentesco determinando. Nos referimos a “La escultura en el campo expandido” (1979) de Rosalind Krauss. En él la historiadora y crítica de arte contemporáneo fundamenta la incipiente producción de los artistas del Minimal y el Land Art. Circunscribiéndose a un momento concreto de las últimas tendencias artísticas del siglo XX arguye cómo estas son definidas como un proceso historiográfico latente en la labor de los historiadores: “Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia – la ideología de lo nuevo- su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia” (Krauss, 1979, p. 60). Pero, siguiendo el texto, comprobaríamos cómo también se avalaría a través de su relación negativa con la arquitectura y el paisaje. La escultura “empezó a experimentar cada vez más como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que solo era posible localizar con respecto a aquello que no era” (Krauss, 1979, p. 65). “En este sentido la escultura habría adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura*” (Krauss, 1979, p. 66).

<sup>161</sup> El concepto de “*effet du réel*” tiene su origen en el texto de Roland Barthes sobre la escritura de Flaubert. Lo define de esta manera: “la carence même du signifié au profit du seul réfèrent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel” (“la misma carencia del significado a favor del referente solo deviene el signifiante mismo del realismo: se produce un efecto de lo real” (Barthes, 1968, p. 88). Así producida por la notación estructural de los detalles, el “*luxé* de la narration”, Flaubert hipostasía el relato por el “*effect de réel*”.



Estos rasgos ejercen una fuerza traslativa ubicada en la ficción. A saber, la especulación productora genera, en esa primera negación como *no-autobiografía* y, después, como *no-novela*, una trasposición que la convierte en “positividad”<sup>162</sup>. Así, lenguaje, referencialidad y acción productiva convergen en la constitución de un dispositivo que llamaremos autoficción.

Antes de continuar bosquejando la autoficción en las voces de sus críticos y autoficcionalistas, consideramos necesario recurrir a un acercamiento histórico para comprender el porqué de la autoficción en un momento determinado. Como podremos observar, tras el acercamiento a las definiciones de Doubrowsky, esta se relacionaría con otros conceptos y manifestaciones inscritas en el mismo periodo en cuanto a una fuerte dificultad definitoria y experimentación con los márgenes conceptuales y prácticos. Si ponemos el acento en el momento del amanecer de la autoficción, nos hallamos ante cuestiones de índole paradigmática. Es decir, el nacimiento de esta es dechado de la Postmodernidad<sup>163</sup>. Por un lado, en el centro del desmantelamiento de los sistemas conjurados por la Modernidad y la caída de la gran narrativa emergen nuevas formas ejemplares de un ciclo marcado por la subjetividad, la micro-historia, lo individual y lo íntimo que se enmarcan en una profusión de la cultura postmoderna, junto a un rescate de ciertos ademanes inscritos en el Romanticismo. De ahí, esa manida proclama donde la idealización del individuo parcelado por su neurosis o fragmentado por el shock con lo real imperan como definiciones de una época. Por otro lado, las estructuras de conocimiento padecieron una serie de transformaciones que viraron en las disciplinas científicas, sociales, humanísticas y finalmente literarias y artísticas hacia una deconstrucción del pensamiento, amparada en la tríada clásica de los conocidos como “pensadores de la sospecha”: Nietzsche, Marx y Freud, avanzando por un discurso genealógico, arqueológico y crítico hacia lo holístico, especulativo y constructivista del después de la globalización. Con todo

---

<sup>162</sup> Sobre el concepto de positividad nos orientaremos en las definiciones que Giorgio Agamben ha aducido del término “dispositivo” en el proyecto filosófico de Foucault y sobre el que nos detendremos en el último apartado de este capítulo.

<sup>163</sup> “On verra comment les stratégies littéraires qu’ils déploient, soit l’intertextualité, le mélange des genres, les mutations au niveau de l’énonciation (l’affirmation du «je» mais en même temps sa fragmentation), l’autoreprésentation et les jeux de langage, traduisent quelque chose de l’expérience postmoderne, dont les traits spécifiques sont l’impureté, l’élargissement de l’individualisme et le déclin des grands récits de légitimation” (Clercq, 2017, p. 2). “Veremos cómo las estrategias literarias que se despliegan, sea la intertextualidad, la mezcla de géneros, las mutaciones a nivel de la enunciación (la afirmación del “yo” pero a la vez su fragmentación), la autorrepresentación y los juegos del lenguaje, traducen algo de la experiencia postmoderna, cuyas características específicas son la impureza, la expansión del individualismo y el declive de las grandes narrativas de legitimación”.

ello se produjo una pronunciada deriva intertextual, hipertextual y transdisciplinar heredera del “Giro Lingüístico”. Este fue identificado con el pensamiento emancipatorio del lenguaje en la figura de Ferdinand de Saussure y su legado estructuralista, así como su posterior viraje historicista a través del postestructuralismo (recordado en las figuras bien conocidas de Hans-Georg Gadamer, Michel Foucault, Jacques Derrida y, más tarde, Paul Ricoeur en los años ochenta y Linda Nochlin, Douglas Crimp, Hal Foster en los años noventa desde la crítica de arte). El marcado desequilibrio de las diferentes esferas, la incredulidad sobre el mundo y la necesidad de construir un relato propio son rúbricas indiscutibles que perfilan en alto grado la disfuncional barrera entre realidad y ficción, yo y nosotros, la experiencia vivida y la obra producida, el trabajo y la vida. Y que son al mismo tiempo los rasgos pronunciados de lo que llamaremos autoficción. Así, “el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (Lyotard, 2004, p. 109). No obstante, y orientándose por otra senda, son numerosos los críticos de la autoficción que señalan sus orígenes en el propio nacimiento de la historia y la literatura arguyendo su actualidad a los caprichos del mercado.

De ahí que podamos afirmar que lo que hoy conocemos como *autoficción* no es más que una argucia terminológica usada para clasificar aquellos escritos que mezclan conceptos y tópicos presentes ya en la literatura desde sus inicios. Y no solo en la literatura, sino que la problemática entre realidad/ficción ha prosperado también en otras materias como el cine, el arte o la prensa (Pozo García, 2017, p. 8)- aseguraría Antonio Pozo García.

Nosotros ya atestiguábamos estos precedentes o referentes, así como su devenir posterior en el capítulo anterior. A pesar de esta idea, solo fue después de la radical puesta en escena de Doubrovsky cuando la autoficción se manifestó en todo su apogeo y fuerza. El alumbramiento de la autoficción como tal tuvo lugar en el preciso instante en el que la postmodernidad inauguró su tiempo y Doubrovsky se decidió a emplear la palabra autoficción.

Llegados a este punto podríamos argüir que la dificultad definitoria de la autoficción sería deudora de la crisis de los “géneros” y de su proclive muerte en manos de una confusión clasificatoria heredera de la convulsión postmoderna. Aunque, pese a la defensa de los autoficcionarios, algunos autores posteriores como Mounir Laouyen o Arnaud Schmitt e incluso Philippe Gasparini, estudiosos de la autoficción desde supuestos diferenciales, apoyan la teoría que descansa sobre la idea que la autoficción es parte de un género mayor; tal vez, eufemismo de subgénero, una mezcla de géneros o que pertenece simplemente a la propia textualidad.

Arnaud Schmitt, de hecho, siguiendo esta última propuso denominar a la autoficción como autonarración, ya que se trataría de “une autobiographie présentée sous forme littéraire”<sup>164</sup> (Schmitt, 2010, p. 78). Todas estas definiciones presumen la incapacitación de la autoficción para emanciparse de la autobiografía. Como asevera Gasparini, “(l)e concept d'autonarration ne désigne pas un genre, mais la forme contemporaine d'un archi-genre, l'espace autobiographique”<sup>165</sup> (Gasparini, 2008, pp. 312-313). Es decir, lo que pondría de relieve la autoficción junto al resto de escrituras del yo sería el florecimiento de un espacio poroso donde la escritura de sí se ampliaría más allá de los confines de lo autobiográfico. Estas ideas se vincularían no solamente en las formas taxonómicas del conocimiento, sino de la vida explorando disimetrías e hibridaciones en sus operaciones hacia formas monstruosas.

El excedente, el más allá de la escritura, en relación con el campo de la palabra que, cronológicamente, la precede y la sostiene, abre el espacio de un goce prohibido e inédito: ocupar los dos lugares simétricos e incompatibles, es decir, acumular los dos sexos: “MONSTRUO no medio-macho y medio-hembra sino COMPLETAMENTE MACHO Y COMPLETAMENTE HEMBRA”<sup>166</sup>. (Dobrovsky, 1977, p. 462)

En la autoficción se nos ofrecería esta imposibilidad reuniendo los pares dicotómicos en conjunto y no como oposición: ficción y realidad, naturaleza y cultura, macho y hembra. Así es en la autoficción “una literatura mestiza, fronteriza: capaz de desbordar —de reinterpretar, se podría decir— el limes que separa lo ficticio de lo real, pero también el que confina las distintas convenciones sobre los géneros que, en un artefacto como el presente, adquieren un notable grado de reversibilidad” (Rodríguez Arce, 2016, p. 223). La autoficción excede la definición dada y se convierte en algo inefable: completamente ficción, completamente real. Completamente yo. Bajo esta perspectiva amenaza la condición de posibilidad de la autobiografía según sus garantes y procuradores, además de provocar la extinción de los géneros escriturarios como explicábamos más arriba.

De esta manera y concentrándonos en el campo de su nacimiento literario, esta se ofreció en un contexto determinante donde un florecimiento de los debates en la teoría y la crítica literaria se hizo constante en la década de los años setenta hallando su génesis en las letras galas. En este sentido advertiríamos que la autoficción se revela como respuesta

---

<sup>164</sup> “una autobiografía presentada en forma literaria”.

<sup>165</sup> “No es un género sino la forma contemporánea de un archigénero, el espacio autobiográfico”.

<sup>166</sup> Traducción en Casas, 2012, p. 55.

autoconsciente de las experimentaciones acaecidas a lo largo del último siglo y la necesaria proclama subjetivista augurada por la muerte de la gran narrativa de la Modernidad, el fin de la era de la Razón y la Verdad, y su legado semiótico y escriturario. Estos planteamientos tuvieron como acicate la pregunta sobre el autor y la taxonomía diluida de los géneros, expuesto con anterioridad. Marbetes que buscaban ser situados en otras demarcaciones inexactas. Y que en el marco de los debates críticos ante las repercusiones de la autoficción el consenso para definirla hoy todavía se hace dificultoso. Quizá sea en el campo de las artes visuales donde hallase una cierta comodidad encontrándose en un espacio donde la porosidad, la incertidumbre, lo provisorio y lo constante es habitual desde las vanguardias de comienzos del siglo XX haciéndose incesante desde los años setenta y llegando a un aceleramiento incomparable que no arruina su definición, sino que la integra en lo posible de estas prácticas. No obstante, si volvemos la vista atrás, exactamente a la Francia post-mayo del 68 observaríamos cómo el debilitamiento producido por los movimientos sociales, principalmente aquellos que atentaban contra la diferencia de clase, el imperialismo o el consumismo, que impulsaban la lucha por la libertad del trabajador y la emancipación del conocimiento, facilitaron un marco propicio para el cambio de pensamiento. Así asistimos a una transformación en la cultura y sus artefactos artísticos o productos sociales que regenerarán la Francia del momento. En el terreno de las letras destacó el ataque frontal a la novela tradicional albergando de esta manera el desarrollo del *nouveau roman*, hecho indispensable para la génesis de la autoficción. Entre los rasgos fundamentales de estas transformaciones sobresale el desplazamiento del protagonista por la situación, es decir, el abandono del punto de vista antropocéntrico por otras perspectivas. O también la ambigüedad narrativa desde la voz del narrador y la dislocación de la lógica espacio-temporal. Estas cuestiones de índole narratológica desembocarían en la interpretación de la obra desde diferentes puntos de vista, poniendo en valor la pluralidad de voces que empujaron a la crítica a asociarse a la fuerte divisa barthesiana sobre “la muerte del autor”<sup>167</sup> expuesta en su texto de 1968 (Barthes, 1987). Entonces el lector será atendido como nueva “autoridad”<sup>168</sup> tomando su revancha contra la novela tradicional. “(E)s el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora

---

<sup>167</sup> “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987, pp. 66-67).

<sup>168</sup> “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. (Barthes, 1987, p. 71).

del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”” (Barthes, 1987, p. 65).

Si bien es cierto que esta idea sobre el fallecimiento del autor se fue diluyendo ante la pronta y persuasiva respuesta de Foucault en 1969 donde en esta ocasión, diferente a la manera de Walter Benjamin donde el autor se transformaba en productor, ahora se entendería su existencia como función. Además, el filósofo francés traería junto a este análisis dos conceptos que pondrían en escena al sujeto y al discurso, así como su papel en la escritura y en la vida. Ambos indispensables para comprender la autoficción que nos interesa. Así Michel Foucault enunciaba sucintamente una serie de cuestiones en la conferencia ofrecida bajo el título *¿Qué es un autor?* respondiendo ante el acta de defunción de este. Se trataría de “la desaparición voluntaria que no está representada en los libros, ya que encuentra su cumplimiento en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor” (Foucault, 1999, p. 333). Sin embargo, esta investigación propone revisar el certificado de deceso como si de un análisis forense se tratase. Reacio a que el autor ocupe “el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault, 1999, p. 334), se empeñará en remarcar que este muerto en realidad está vivo. Por lo tanto, Foucault no resucitaría al autor, sino que más bien demostraría que había permanecido en el exterior. Es decir, fuera del mundo del texto. Clarividente en sus pesquisas, el filósofo nos pregunta sobre los límites de la escritura: ¿qué es una obra? ¿qué hace a una obra? “Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor?” (Foucault, 1999, p. 334). Como apuntara a lo largo de su intervención no es tan fácil hacer desaparecer al autor. Este apelativo no solo designa un nombre propio o la descripción de una persona, de un hecho o de una situación. También asegura el rol asignado en el interior del discurso, el tipo de argumentación o declaración que se ofrece. El autor está en los márgenes que caracterizan un texto. Es decir, en el lugar donde se instaura el discurso. De esta manera, el autor se convertiría en una función. “La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1999, p. 338). Por lo tanto, en la relación de interioridad/exterioridad del texto y, en la de obra y autor el fenómeno de la discursividad es crucial. Este se ciñe fuertemente a las lindes y al mismo tiempo despliega la obra sobre el autor, mientras que el autor se desdobra sobre la obra. La figura del quiasmo se escande en las relaciones de instauración dadas en las estructuras de poder y de conocimiento. El giro que pretende efectuar Foucault sobre la cuestión del autor tiene como parte importante

el sujeto que efectúa las variaciones del discurso. Este desplazamiento conlleva una nueva serie de preguntas:

¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en él se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto? (Foucault, 1999, p. 350)

Como pretendemos demostrar, estas cuestiones podrían hallar respuesta en el nacimiento de la autoficción, la ficcionalización de la teoría y las formas del discurso. En este momento y tomando prestado la terminología foucaultiana podríamos enfatizar que la clave se hallaría en el paso del cuidado del sujeto (“cuidado de sí”) a la “ficción de sí”<sup>169</sup>. Pero para comprender mejor esta afirmación expliquemos algunas de las ideas en relación a ese autor que pasa a ser sujeto del discurso en el cuidado de sí. La *épiméleia* o “cuidado de sí” a los que Foucault hace referencia en *Hermenéutica del sujeto* ponen su interés en una arqueología sobre el concepto de sujeto y las tecnologías de subjetividad desde época Antigua. En este sentido hallaríamos la clave que une al autor y al lector en ese paso del cuidado de sí a la ficción de sí. “Puesto que (p)reocuparse por uno mismo implica que uno reconvierta su mirada y la desplace desde el exterior, desde el mundo, y desde los otros, hacia sí mismo” (Foucault, 1994, p. 35). Y “(o)cuparse de uno mismo y ocuparse de la justicia viene a ser lo mismo” (Foucault, 1994, p. 52). Por lo tanto, la relación del sujeto con los otros se convierte en una cuestión política y personal donde la transformación del sujeto se ofrece por medio de los otros y la vida con los otros a través de la transfiguración del sujeto. Pero esta cuestión también procede como una razón epistemológica encadenada a la verdad. De hecho, otro concepto que el pensador francés emplea en relación al cuidado del sujeto es la *paresia*. Una verdad, una forma de verdad o una tecnología que lleva a la verdad. Es decir, “toda una serie de ejercicios de subjetivación del discurso verdadero” (Foucault, 1994, p. 100). Y que conllevan una transformación en la relación entre el sujeto de enunciación y el sujeto de la conducta. No obstante, “l'accès à la vérité requiert du sujet qu'il se transforme lui-même, qu'il travaille à devenir un sujet éthique, esthétique et politique de la vérité, à l'aide notamment de la fiction de soi”<sup>170</sup> (Clercq, 2017, p.

---

<sup>169</sup> En este caso tomaremos prestada de Anaïs Clercq la expresión “fiction de soi” que a su vez se inspira en la “fictionalisation de soi” de Philippe Gasparini. Este último aplica “ficcionalización de sí para explicar la autoficción. (Schmitt, 2010, p 58).

<sup>170</sup> “El acceso a la verdad requiere que el sujeto se transforme, que trabaje para convertirse en un sujeto ético, estético y político de la verdad, especialmente con la ayuda de la ficción de sí”.

51). Puesto que la *paresia* es una verdad que solo existe en cuanto ficción de sí. Y esta “favorise la construction et la formulation d’une singularité autodéterminée, s’inscrivant dans une zone de repli par rapport aux discours dominants”<sup>171</sup> (Clercq, 2017, p. 71). Entonces la “ficción de sí” adquiere una carga de consciencia del yo como función operacional en la transformación del discurso social.

Y si ciertamente el discurso es primordial, no obstante, debemos volver sobre la relación entre el autor, el yo y la autoficción para comprender cómo se dará esta transformación en el lugar de este. Según Jacques Lecarme podríamos decir que “[...] l’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indiquent qu’il s’agit d’un roman”<sup>172</sup> (Lecarme, 1993, p. 227). Pero esto no parece tan sencillo, especialmente, si la autoficción no se comprende como una novela y si el autor es un cadáver. Fijémonos en cómo Barthes dibuja a través de una serie de líneas el “yo” del autor.

La lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo. (Barthes, 1987, p. 68)

Y podría ser así, si ese yo que escribe y desaparece en la escritura para ser llenado por el lector emancipado no tuviera una misión. Es cierto, que el yo en cuanto autor se disuelve en la escritura, pero no para ser destruido, sino para convertirse en otro yo. En este sentido Paul de Man saldría a nuestro paso para auxiliarnos. De Man (1984) abriría un nuevo sendero para nuestra investigación: el *de-facement*<sup>173</sup>. Un término que ha generado muchos problemas en el

---

<sup>171</sup> "Promueve la construcción y formulación de una singularidad autodeterminada, inscribiéndose en una zona de repliegue en relación a los discursos dominantes".

<sup>172</sup> "La autoficción es ante todo un dispositivo muy simple: es decir, una historia cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela".

<sup>173</sup> De Man plantea una serie de cuestiones sobre la autobiografía que incomodan a aquellos que mantienen para ella un lugar genérico e histórico sin más: "We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? And since the mimesis here assumed to be operative is one mode of figuration among others, does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn,

campo de la autobiografía y que, sin embargo, expandiría la idea del autor en los relatos del yo desde la autoficción. Puesto que lo que no sirve para la autobiografía, quizá pudiese ser un recurso en la autoficción. Así la desfiguración, *de-facement*, no significa como muchos han atribuido a la perspectiva del autor una ficcionalización del yo a secas. Según De Man, “(o)ur topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration”<sup>174</sup> (De Man, 1984, p. 76). Esta desfiguración se nos muestra como una anomalía donde el constructo de la ficción señala la suma de “citas, alusiones y resonancias que (re)significan el heterogéneo conjunto de textos desplazados, condenados a adquirir una dimensión transcendental radicalmente distinta de la que poseían originalmente” (Rodríguez Arce, 2016, p. 225). Puesto que encarnan un nuevo cuerpo, un nuevo yo. “(T)he prosopopeia, the fiction of the voice-from-beyond-the-grave”<sup>175</sup> (De Man, 1984, p. 77), salvaría al autor de su muerte precoz. O si siguiéramos a pies juntillas la lectura de De Man sobre los ensayos de Wordsworth, la prosopopeya facilitaría la desaparición de las lindes entre el reino de los vivos y de los muertos, entre la realidad y la ficción. Entonces figuración y desfiguración parecerían la misma acción según el aparato óptico que se emplee para vislumbrar la figura. Y la figura en este caso no cesaría de ser el discurso como forma.

Pero, además, no podemos desembarazarnos de la idea de que ese autor llamado “yo” vive a través del lenguaje y más allá de este. Entonces debemos remarcar que el lenguaje no está vacío como ha pretendido demostrar Barthes. Este se recarga, se activa en la voz, la escritura y los gestos de sus interlocutores, como determinarían los actos de habla que visitaremos más adelante. El semiótico francés apuntó certeramente cómo este “autor” no es el origen, sino una continuidad de citas, “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987, p. 69). Pero también un tejido poroso con el que la vida atraviesa la propia escritura. Puesto que no podemos escribir de la misma manera sobre uno mismo que

---

acquires a degree of referential productivity?” (De Man, 1984, p. 69) “Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?”.

<sup>174</sup> “(n)uestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, *figura*, de figuración y de desfiguración”.

<sup>175</sup> “(L)a prosopopeya, la ficción de la-voz-más-allá-de-la-tumba”.



sobre otro sujeto, sobre una experiencia personal que sobre un tema genérico o desde una perspectiva de índole fáctica o especulativa, puesto que esta siempre es situada. Todo ello nos lleva a un “yo” que no es origen, sino palimpsesto<sup>176</sup>. Para Barthes, imponer un autor al texto es cerrar la significación de la escritura. Entonces nos preguntaríamos ¿qué sucedería si fuera al contrario? ¿y si cuando este cae en la ficción abre el significado a la potencialidad? Es decir, existiría una apertura en cuanto posibilidad, especulación del mundo y, por tanto, en cuanto a la pregunta “¿y si...?” desde la aventura del yo en el texto. Con estas cuestiones no pretendemos zafarnos del papel del lector, sino ver cómo el autor se articula a través del yo de la autoficción bajo otra función. En efecto, no rechazamos el giro barthesiano hacia el “desenmarañamiento” del texto en manos del lector. No obstante, el autor que en la autoficción es puro “yo” (yo es yo y yo es otro) no deja de reclamar fuertemente su lugar como lector atravesado por las citas de la historia, pero también como escritor-copista, recordando al par de banqueros de Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*, que en un aparente ejercicio de estilo son fraudulentos con esta misma. Quizá sea hora de cambiar el mito como concluye Barthes, pero no matando al autor, sino convirtiéndolo en otra cosa.

Como veíamos anteriormente, el amanecer de la autoficción se ve vinculado a transformaciones sociopolíticas que han construido la historia del sujeto postmoderno. De esta manera, podemos colegir cómo este ha sido atravesado por su propia muerte como autor para erigirse dispositivo social bajo el cuidado de sí. Por eso se hace fundamental la tentativa de definir quién ese “yo” que trae la autoficción. Cuando apelamos al “yo”, aquel que une al autor, narrador y protagonista<sup>177</sup> en la autoficción, observamos el intrincado pasaje que se oculta en su definición. Por eso, ha llegado el momento en que este bosquejo se torne algo más nítido. El “yo” parece aferrarse a una imposibilidad conceptual albergando en su interior una paradoja: yo soy yo. Una idea fútil y no concluyente que podría seguir el hilo del *cogito* cartesiano en un desmedido solipsismo, menoscabando de esta manera cualquier aproximación epistemológica sobre ella. Sin embargo, el “yo” adquiere una gran importancia a partir de las primeras décadas

---

<sup>176</sup> “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras”. El diccionario de ideas recibidas que el sujeto postmoderno pretende deconstruir es el hecho propio del yo fragmentado que consciente de su lugar no primigenio, se obstina en cambiar el devenir de los acontecimientos llevando a la luz los mecanismos del aparato que construye ese yo” (Barthes, 1987, p. 69).

<sup>177</sup> La relación inextricable del autor, narrador y protagonista tanto en la autobiografía como en la autoficción es innegable. Sobre las tensiones entre estas figuras en el interior del texto remitiremos al lector al siguiente apartado: 3.2.1 La autobiografía, el pacto autobiográfico y el pacto ambiguo.

del siglo XX en la definición psicoanalítica del ego. De esta manera, sin obliterar las deudas psicoanalíticas que definen al sujeto debemos asistirnos de la construcción del yo en manos de Jacques Lacan. Este esgrimiría una teoría del ego como una experiencia transpersonal alejada de la divisa cartesiana en una tendencia a la exterioridad. “Expérience dont il faut dire qu’elle nous oppose radicalement à toute philosophie issue du Cogito”<sup>178</sup> (Lacan, 1949, p. 449). En 1936 pronunciaba la primera conferencia sobre el concepto del estadio del espejo, pero no fue hasta más tarde cuando sus teorías se recogieron bajo el título “*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’elle nous est révélée, dans l’expérience psychanalytique*”<sup>179</sup>. Pero ¿qué significa el estadio del espejo? “Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l’analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image”<sup>180</sup> (Lacan, 1949, p. 450). A partir de estas premisas Lacan desarrollaría la concepción del sujeto y el yo a través de la expresión del ego. Para el psicoanalista francés el ego sería una imagen, es decir, este se articularía en torno a la imagen compuesta, como un armazón que reúne sus características para no perderse en la fragmentación. Pero expliquemos con más cuidado que significa esta idea. Lacan presenta los orígenes del sujeto en cómo cada uno de nosotros nos encontramos con nuestro “yo”. En “*Le stade du miroir (...)*” el autor describe cómo en un primer momento el niño reconoce su cuerpo en partes. Así se observa a sí mismo como una suma de fragmentos que fluye en el movimiento entre el interior y el exterior. Pero todo esto cambia cuando topa por primera vez con su imagen ante el espejo. Allí observa a un “otro” cuyas partes reconoce y que es validado por otro (el padre o la madre) que no es él, ni tampoco su “otro”: reflejo especular o imago. Este ego se halla “encerrado en una identificación que es también una alienación” (Foster, 2001, p. 214). En ese momento se construye el ego. Y, por tanto, el yo como sujeto, como concepción ligada a un

---

<sup>178</sup> “Experiencia de la que hay que decir que nos opone radicalmente a cualquier filosofía resultante del Cogito”.

<sup>179</sup> Lacan pronunciaba la conferencia «*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’elle nous est révélée, dans l’expérience psychanalytique*» en “el marco del XIV congreso de la IPA (International Psychoanalytic Association) en la antigua localidad de Marienbad en la República Checa. Su lectura fue ensombrecida por las severas normas de presentación del congreso imposibilitando que el francés pudiese concluir su exposición por excederse del tiempo marcado por la organización. A pesar de no poseer el texto original, podemos tomar como referencia la conferencia que trece años después pronunciaría en el XVI Congreso Internacional de psicoanálisis en Zurich (1949)”. (Caplliure, 2020, p. 15) El texto de la conferencia fue publicado en su primera versión en la Revue Française de Psychanalyse, 1949, Volumen 13, n° 4.

<sup>180</sup> “Basta entender la etapa del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: la transformación que se produce en el sujeto, cuando asume una imagen”.

imaginario, al pensamiento, a unas normas de construcción de la imagen y de asimilación y legitimación por el otro<sup>181</sup>.

En los textos aristotélicos el imago al que hace referencia Lacan es un fantasma, la imagen responde a una fantasmagoría del objeto real: “este es aquel”; un presente que revive el pasado. Por tanto, siguiendo estas ideas podríamos argüir que la imagen del yo bebería de un fantasma y de una fantasía.

(E)lle est grosse encore des correspondances qui unissent le je à la statue où l’homme se projette comme aux fantômes qui le dominant, à l’automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s’achever le monde de sa fabrication”<sup>182</sup> (Lacan, 1949, p. 451). “Mais le point important est que cette forme situe l’instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu’asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d’avec sa propre réalité<sup>183</sup>. (Lacan, 1949, p. 450)

Sin embargo, este ego, empeñado en no perderse en las fantasías y entre los fantasmas de la ficción, acciona en su reflejo ante el espejo una forma constitutivamente ortopédica<sup>184</sup>. Y así impide “el retorno de este cuerpo a trozos; esta amenaza convierte al ego en una armadura (un término empleado por Lacan) contra el caótico mundo interior y exterior, pero especialmente exterior, contra todos los demás que parecen representar este caos” (Foster, 2001, p. 214). Y como anunciara Hal Foster en *El retorno a lo real*, ese sujeto que encapsula en una imagen, aliena en una estructura, o cubre bajo una armadura al ego, sujeto de la

---

<sup>181</sup> Ese otro que manifiesta la alteridad en este caso legisla y concede nuestra visión de “yo” a través de estrategias disciplinarias de carácter paternalistas. A saber: otro que es padre, estado o marido, pero también sacerdote, maestro, jefe o psiquiatra. Todos en nombre del otro confiscan el “yo” que en perpetua vacilación interior se conforma en lo que llamamos “ego”.

<sup>182</sup> “Ella todavía está preñada de las correspondencias que unen al yo a la estatua donde el hombre se proyecta como en los fantasmas que lo dominan, en autómatas -finalmente, donde en una relación ambigua tiende a acabar con el mundo de su creación”.

<sup>183</sup> “Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, eternamente irreductible para el único individuo, o más bien, que solo se unirá asintóticamente al devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por las que debe resolver en tanto que yo su discordancia con su propia realidad”.

<sup>184</sup> “(L)es fantômes qui se succèdent d’une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l’armure enfin assumée d’une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental” (Lacan, 1949, pp. 452-453). “(L)as fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica en su totalidad, - hasta la armadura finalmente asumida de una identidad alienante, que marcará con su estructura rígida todo su desarrollo mental”.

Modernidad<sup>185</sup>. Por eso, algunos pensadores, principalmente Gilles Deleuze y Félix Guattari empeñaron todos sus esfuerzos por articular el concepto de esquizofrenia como una vía revolucionaria y biopolítica frente al sujeto asfixiado y extenuado por el capitalismo atroz. Un sujeto esquizoide, neurótico o paranoide capaz de romper con las estructuras del yo. Y, como veremos a continuación, la autoficción se convertiría en el hápax de los relatos del yo. El dispositivo esquizofrénico, expuesto por los pensadores de la escuela de Palo Alto, adquiriría su mayor reto en el *double-bind* (doble vínculo) del sujeto convulso de la postmodernidad y de la autoficción. Porque “ce *double-bind* de l'autofiction ne fait que prolonger et redoubler le *double-bind* constitutif de la fiction”<sup>186</sup> (Colonna, 1989, p. 246).

A pesar de las premisas lacanianas y más allá de las inscripciones de tipo psicológicas donde el “ego” se convierte en una hermenéutica desprovista de un anclaje óptico y ontológico- siendo entendido este como autoconciencia y autoconocimiento-, podríamos dar como respuesta la divisa rimbaudiana de “(j)e est un autre”<sup>187</sup>. Un yo que es otro en su construcción como imago, en su transformación o en su interpretación. Es decir, en cómo se verbaliza. Pero también en cómo eso que llamamos “yo” se construye como una deriva perspectivista a la que finalmente nos llevan todas estas teorías. “JE ME MANQUE TOUT AU LONG... De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT... un moi en toc, un trompel'oeil (...) JE SUIS UN ETRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MEME”<sup>188</sup> (Dobrovsky, 1989, p. 212). Y “si notre existence est engagée dans une ligne de fiction, rien n'est plus authentique que l'autofiction”<sup>189</sup> (Laouyen, 2000). En apariencia, de forma opuesta, nos toparíamos con un “yo” afirmado desde la lingüística, que en *sensu lato*, se erige como referencia. Es decir, como lugar referencial del

---

<sup>185</sup> “el sujeto moderno se blinda: contra la otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y la otredad externa (para el fascista esto puede significar los judíos, los comunistas, los homosexuales, las mujeres); todas las figuras de este miedo al cuerpo a trozos vuelven, del cuerpo dado a lo fragmentario y lo fluido”. (Foster, 2001, p. 214). Para Foster la representación del sujeto erigido por Lacan a través del ego, aun no ubicándose históricamente por el francés, es el paranoide y el fascista. Como referencia el historiador estadounidense, Lacan coincidió en Marienbad en el momento en el que se celebraron los Juegos Olímpicos nazis en Berlín.

<sup>186</sup> “este doble vínculo de la autoficción sólo prolonga y aumenta el doble vínculo constitutivo de la ficción”.

<sup>187</sup> “Yo es otro”. Estas líneas célebres firmadas Arthur Rimbaud hallan su origen en unas cartas dirigidas a Georges Izambard y Paul Demeny, y escritas en 1871 donde, además de analizar la escritura occidental, defiende una nueva razón poética. Estas cartas han sido nombradas por la crítica como *Lettres du voyant*, cartas del vidente, por su marcado sentido vaticinador de una nueva forma de escritura.

<sup>188</sup> “ME FALTO EN TODO... De MÍ, no puedo atisbar nada. EN MI LUGAR VACÍO... un yo falso, un trampantojo, (...) SOY UN SER FICTICIO. Yo, soy huérfano de MÍ MISMO”.

<sup>189</sup> “si nuestra existencia está comprometida en una línea de ficción, nada es más auténtico que la autoficción”.

discurso. Un planteamiento que nos sitúa de vuelta sobre quién puede hablar y qué puede decir. En este sentido acudiríamos a las ideas foucaultianas para alumbrar al yo bajo otra de las premisas principales del proyecto filosófico del pensador francés. Nos referimos a las tecnologías del yo. Si normalmente después de Descartes el sujeto se ha orientado al conocimiento de uno mismo como vía de acceso a la verdad, tras aquella más que divulgada sentencia del oráculo de Delfos: “Conócete a ti mismo”, Foucault vuelve la vista justo al origen de las prácticas del cuidado de sí. El cuidado de sí se entendería como práctica para la comunidad de vivientes, atendiendo a lo que explicábamos con anterioridad. Como analizó Foucault, la historia de la subjetividad se inscribiría en la cultura del yo, es decir, en la historia de la relación entre sujeto y verdad. “El proceso y las técnicas para acceder a esos valores - (*valores universales y de acceso determinado*)- también están jerarquizados y ordenados conforme a un ámbito del saber que regula y transforma los comportamientos” (Foucault, 1994, p. 69). El acercamiento a la conquista del conocimiento del yo desembocaría en época moderna en las disciplinas conocidas como ciencias del espíritu, psicología y análisis de la conciencia, como atestiguábamos mediante las investigaciones de Jacques Lacan. De hecho, es significativo que las “ciencias humanas no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo presionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (a querer o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos, en cuyo número no se ha probado aún, de manera absoluta, que pueda incluirse; aparecieron el día en que el hombre se constituyó en la cultura occidental a la vez como aquello que hay que saber”(Foucault, 2000, p. 15). Entonces podríamos argüir que el acceso a la tan famosa ontología del presente se orientaría a través del cuidado de sí y, por tanto, al conocimiento del sujeto. De esta forma, podríamos arribar a una primera conclusión. El retorno del sujeto se vería amparado por

el reconocimiento parcial de subjetividades nuevas e ignoradas en los años noventa. Por un lado, el contenido de este reconocimiento revela que el sujeto declarado muerto en los sesenta es un sujeto particular que únicamente fingía ser universal, que únicamente se suponía que hablaba en nombre de todos los demás. Por otro, (...) sugiere que estas diferentes subjetividades deben verse en relación con la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de posiciones fijas. Así, si celebramos el hibridismo y la heterogeneidad, debemos recordar que son también términos privilegiados del capitalismo avanzado, que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico” (Foster, 2001, p. 216) del Nuevo Orden Mundial. Puesto que “esta crítica, que es una crítica del sujeto, está todavía centrada en el sujeto, y sigue centrando al sujeto. (Foster, 2001, p. 183)

Entonces, nos preguntaríamos qué papel tiene la autoficción. ¿Podría el yo situado en esa “línea de ficción” ser una tentativa de descentralización del sujeto? ¿qué mecanismos ponen en juego los autoficcionarios para abjurar la autobiografía y la novela y emanciparse de estas? Si el sujeto incita a pensar en la ficción de sí, ¿cómo se revela el yo más allá del espacio escriturario de la ficción? En el caso de la autoficción un buen número de sus teóricos defienden una vía híbrida cimentada sobre los presupuestos de la postmodernidad. ““Soy yo y no soy yo”<sup>190</sup>, balbucea, avergonzado, el autor de autoficción” (Darrieussecq, 2012, p. 65) -escribe Marie Darrieussecq, figura preminente de la autoficción, en boca de un autoficcionario mientras coloca en el centro de la cuestión el carácter “oximorónico”<sup>191</sup> de esta (Genon, 2010). De nuevo, el “monstruo híbrido” (Laouyen, 2000) de la autoficción -toda hecha de realidad, toda hecha de ficción- nos sitúa sobre quién es ese “yo”. Por un instante volvamos sobre aquella definición brindada por Lecarme “[...] l’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indiquent qu’il s’agit d’un roman”<sup>192</sup> (Lecarme, 1993, p. 227). Según esta clásica determinación de criterio onomástico, en el “yo” de la autoficción debe coincidir la identidad del autor, el narrador y el personaje, al mismo tiempo que pertenece al mundo del relato. Sin embargo, para que el “yo” se sustente en el relato del autoficcionario debe asirse a la realidad, puesto que este “yo” habita el interior de una ficción, pero también más allá de esta. El autor es exterioridad, como tratábamos de explicar más arriba, pero vive en el discurso. El narrador es la voz propia del discurso. Mientras, el protagonista adquiere los ademanes de ambos para conferir realidad a la ficción de lo expuesto. “Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme fiction. Un certain plaisir est tiré d’une façon de s’imaginer comme individu, d’inventer une dernière fiction, des plus rares: le fictif de l’identité”<sup>193</sup> (Barthes, 1973, p. 98). Y esta ficción de la identidad queda sujeta a la misma idea postmoderna de narración. Como veíamos más arriba, la postmodernidad pone de relieve no solamente el carácter textual

---

<sup>190</sup> “c’est moi et ce n’est pas moi” (Barthes, 1981, p. 267) Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 267, citado en Laouyen.

<sup>191</sup> “Le dispositif autofictionnel, nous l’aurons compris, s’origine dans un “pacte oxymoronique””. (El dispositivo autoficcional, tal y como lo hemos entendido, se origina en un “pacto oximorónico”” (Genon, 2010).

<sup>192</sup> “[...] La autoficción es ante todo un dispositivo muy simple: es decir, una historia cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela”.

<sup>193</sup> “Entonces, quizás el sujeto regrese, no como una ilusión, sino como una ficción. Un cierto placer se deriva de una forma de imaginarse a uno mismo como individuo, de inventar una última ficción, de las más raras: la ficticia de la identidad”.

de la historia -“ficciones verbales”, como indicara Hayden White en cuanto a la representación narrativa de la realidad-, sino la naturaleza logocéntrica de la humanidad -los aspectos lingüísticos que construyen al yo, como veremos más adelante con los actos de habla.

Nous sommes une espèce logocentrique car chacun d’entre nous permet d’exprimer notre individualité, celui de notre personne, du sujet énonciateur, seule caractéristique indélébile de l’individu. Si la réalité peut passer par le texte (réalité *in absentia*, dont nous ne sommes pas les témoins), le texte passe par le *Je narrant* (déclaré ou pas, peu importe, quelqu’un est forcément à la barre)<sup>194</sup>. (Schmitt, 2010, p. 40)

El carácter narrativo, logocéntrico y subjetivista de la era postmoderna se confirma en la tintura de cada estrato del palimpsesto que denominamos historia y mundo. Así la idea del triunfo del sujeto se reconfortó, como indica Edmund J. Smyth en *Postmodernism and Contemporary Fiction*, en los valores de “(l)a fragmentation, la discontinuité, l’équivocité, la pluralité, la métaphique, l’hétérogénéité, l’intertextualité, le décentrement, la dislocation, le ludisme”<sup>195</sup> (Schmitt, 2010, p. 48), convirtiéndose en la ideología de nuestra época. Esta dinámica de fuerzas paradójicas se extrema aceptando “la supposition, le doute, l’ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel”<sup>196</sup> (Robbe-Grillet, 1986, p. 146 citado por Laouyen, 2000). Todas estas características descansan al abrigo de la postmodernidad fomentando el carácter ficcional de la identidad a finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI. Así el carácter aporético del sujeto en la postmodernidad tendrá su doble en la autoficción. “(L)a construction du sujet est avant tout un processus imaginaire instable”<sup>197</sup> (Schmitt, 2010, p. 129). Un “yo” irresoluble, naciente de un terreno resbaladizo, fluido y en constante transformación. Un yo entre el “je réel” y el “je fictif”. Así, es de esperar que los teóricos de la autoficción defiendan mayormente la vía híbrida de esta: una pronunciada hibridación, que no mezcla (*mixité*), entre la naturaleza real y ficticia. Es decir, la fusión de la autobiografía y el relato, y que constituiría una tercera vía y no la suma, ni la negación de ambas. Marie Darrieussecq, Vincent Colonna, Gérard Genette o Philippe Gasparini, continuadores de esta perspectiva

---

<sup>194</sup> “Somos una especie logocéntrica pues cada uno de nosotros nos permite expresar nuestra individualidad, la de nuestra persona, del sujeto enunciador, única característica indeleble del individuo. Si la realidad puede pasar por el texto (realidad *in absentia*, de la que no somos testigos), el texto pasa por el *Yo narrando* (declarado o no, poco importa, alguien necesariamente está al mando)”.

<sup>195</sup> “fragmentación, discontinuidad, equivocidad, pluralidad, metaficción, heterogeneidad, intertextualidad, descentramiento, dislocación, ludismo”.

<sup>196</sup> “(e)l supuesto, la duda, la ambigüedad, el corte, como relación normal con el mundo real”. (Laouyen, 2000), citado de Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, op. cit., p. 146).

<sup>197</sup> “La construcción del sujeto es ante todo un proceso imaginario inestable”.

postmodernista, dirigirían esta cruzada frente a aquellos que privilegian la autobiografía - Lejeune en primer lugar- u otros que, sin ambages, permanecen del lado del estatuto de la narración- Arnaud Schmitt entre otros. Esta última nos abocaría directamente sobre la cuestión estatutaria de la autoficción en el interior de la ficción. A ella se sumaría una serie de problemáticas que fundamentan la teoría literaria. La narración, veíamos bajo la *mise en intrigue* o la *mímesis* -a través de las argumentaciones ofrecidas a lo largo del capítulo anterior en la voz de Paul Ricoeur, es el motor de la historia como de la literatura. Según parte de la crítica literaria en la ficción la narración oscilaría hacia el ejercicio estético. Y si ciertamente la ficción amasa un fuerte carácter creativo abierto a la experimentación, precisamente este también sería uno de los terribles peligros que abisman la autoficción. El discurso estético asociado a la narración ficcional del yo se presentaría como un trabajo rupturista, una reformulación de los códigos, una práctica original y un contenido singular, pero también podría caer en el mero recurso estilístico. Así se han defendido los embates frente a los “juegos del lenguaje” de Doubrovsky. De hecho, según los postulados radicalmente alejados de la autoficción y que rechazarían cualquier identidad ficticia, como en el caso de Käte Hamburger o Dorrit Cohn -según bien recoge Arnaud Schmitt en su libro *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne* (2010), podría entenderse que la autoficción es la experiencia formal que en tiempos de la postmodernidad hace que la textualidad de la autobiografía rebase los confines que su forma no le permitía. “L'autobiographie n'a pas su s'adapter à la modernité, et elle n'est entrée dans la postmodernité que par le truchement de l'autofiction”<sup>198</sup> (Schmitt, 2010, p. 79). Doubrovsky, consciente de las objeciones producidas por la autoficción como “juego del lenguaje”, responde a través de un nuevo viraje conceptual. En los coloquios de 2008 dedicados a la autoficción en Cerisy este señalaría una nueva referencia que explicaría el tejido textual con que urdiría: *faction*. La *faction* o *factual fiction* se inscribe en otro movimiento literario de los años sesenta; una expresión escrituraria originaria de los Estados Unidos ligada al *New Journalism*. Esta concibe la suma de las palabras inglesas *fact* (hecho) y *fiction* (ficción) pretendiendo “(r)evivir le réel avec la liberté de la fiction”<sup>199</sup> (Schmitt, 2010, p. 74). La *faction* o la autoficción contribuirían a la asimilación de lo real por la ficción a través de la ficcionalización de lo real o la ficcionalización del yo. “(L)e réel est un agrégat de points de vue, et en proposer un équivaut à apporter sa Pierre à l'édifice, à

---

<sup>198</sup> “La autobiografía no supo adaptarse a la modernidad y entró en la posmodernidad solo a través de la autoficción”.

<sup>199</sup> “reconsiderar lo real con la libertad de la ficción”.



participer à sa manière à cette grande aventure commune qu'est le récit de notre Histoire"<sup>200</sup> (Schmitt, 2010, p. 81); para finalmente suscribir la idea de que las distinciones o indistinciones entre lo real y lo ficticio son cuestión *d'ententes communautaires*. Acuerdos donde lo comunitario se da en ocasiones en forma de recepción y otras como contrato entre autor/lector como seguiremos a continuación. Pero si algo podemos afirmar fuertemente es que "(l)'histoire est un travail narratif commun"<sup>201</sup> (Schmitt, 2010, p. 84) donde todos estamos implicados y de la que todos somos responsables.

Llegados a este punto, podemos observar que la narración plantea otra serie de preocupación anejas al estudio de la autoficción. Si nos detenemos en la perspectiva narratológica de esta, se agudizan los planteamientos que nos devuelven a cuestiones clásicas sobre el relato y la historia, lo real y lo ficticio, que parecen no dejarnos avanzar en la propuesta autoficcional. Por ejemplo, la obstinación de Schmitt, recuperando las fuerzas de Hamburger o Cohn, en negar la posibilidad de la autoficción como una hibridación entre lo real y la ficción compone una argumentación férrea, pero problemática. A Gasparini se vincula tomando prestada la noción de autonarración con la que pretende desterrar la autoficción. De esta proposición se sigue una serie de presupuestos clásicos donde la narración es ficción y, por tanto, en ella no hay cabida para la realidad. Entonces la autoficción, como autonarración, restaría bajo el reinado de un archigénero que es el relato y, por tanto, la ficción. Sus inquisiciones sobre la inviabilidad de un género nuevo o la mezcla o hibridación de la autobiografía y la novela solo aseguran el escepticismo extremo, como se podría concluir en las diferentes formas de los detractores de la autoficción. Nos detenemos en su trabajo porque la investigación de Schmitt trae consigo cuestiones redundantes sobre la referencialidad o ficcionalidad de las partes que operan en una producción autoficcional y que parecen más interesantes para aquellos detractores de la autoficción que para los propios autoficcionarios y sus lectores. "'Ce segment textuel est-il référentiel ou fictif?" (ou, sous une forme plus pragmatique: "Cela s'est-il vraiment passé?", "L'auteur nous dit-il réellement la vérité?"<sup>202</sup> (Schmitt, 2010, p. 74). Philippe Lejeune, reconocido crítico de la autobiografía, lo enunciaría de

---

<sup>200</sup> "Lo real es un agregado de puntos de vista, y proponiendo uno equivale a aportar su Piedra al edificio, a participar a su manera en esta gran aventura común que es la narrativa de nuestra Historia".

<sup>201</sup> "(l)a historia es un trabajo narrativo común".

<sup>202</sup> "¿Este segmento textual es referencial o ficticio?" (o, en una forma más pragmática: "¿realmente sucedió esto?", "¿El autor realmente nos dice la verdad?").

esta manera: "(p)our que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà"<sup>203</sup> (Lejeune, 1986, p. 65). Para Lejeune el pacto de verdad con el lector se convierte en el garante de un género, sea este la autobiografía, sea la autoficción según su grado de vinculación con la verdad, la realidad, la ficción y el falseamiento. Pero, nos preguntamos ¿acaso esperaríamos que un lector potencial de autoficciones esté diseccionando el texto en su interpretación de esta manera hacia la verdad de los hechos? Ni siquiera el más minucioso de los críticos de la autoficción habría pensado en tal empresa. Quizá, porque tanto el escritor como el lector de autoficciones no presten tanta importancia a la relación con la verdad o lo real, sino al mecanismo especulativo que opera en los escenarios sugeridos por la ficción de la autoficción. No obstante, las líneas de Schmitt y de Lejeune nos ponen sobre aviso de la importancia de una conciencia contextual e interpretativa para analizar los textos. Y que, a su vez, sitúan de nuevo sobre la mesa la importancia de las teorías de la recepción y, por tanto, el compromiso con el lector. "(L)'auto-narrateur portera un engagement nouveau post-postmoderne (visant à) témoigner d'une volonté renouvelée de dire son réel, tout en signalant au lecteur sa conscience de l'extrême fragilité de la matière des faits présentés"<sup>204</sup> (Schmitt, 2010, p. 182).

Y puesto que "(l)e roman consomme du *logos*, sous toutes ses formes", "l'autofiction nous forcé à réévaluer nos catégories discursives et nos genres littéraires, après quelques décennies de séduisante confusion"<sup>205</sup> (Schmitt, 2010, p. 195). Antes de volcarnos de nuevo en las definiciones de la autoficción según su intencionalidad con el lector es preciso poner en contexto la relación del *logos* de la autoficción con el cambio de paradigma impuesto por el giro lingüístico. Esta tentativa toma como base la articulación del yo, el sujeto de nuestro discurso desde la propia acción de este, pero primeramente desde la lógica propia de un lenguaje analítico. Puesto que, si algo tienen en común Lacan, Foucault o los teóricos de la autoficción es el lenguaje como lugar de enunciación. Partamos entonces de la relación entre narratología y actos del lenguaje, y que si bien ha sido el impulsor de estos estudios para todos los

---

<sup>203</sup> "Para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una autoficción, debe percibir la historia como imposible o incompatible con la información que ya tiene".

<sup>204</sup> "(El) auto-narrador llevará un nuevo" compromiso post-posmoderno (con el objetivo de) dar testimonio de un deseo renovado de expresar la propia realidad, al tiempo que le indica al lector su conciencia de la extrema fragilidad del material de los hechos presentados".

<sup>205</sup> "(l)a novela consume logos, en todas sus formas", "la autoficción nos ha obligado a reevaluar nuestras categorías discursivas y géneros literarios, después de décadas de seductora confusión".

investigadores que se acercan a la autoficción también lo fue para nosotros. Hay un tema principal que deriva de los “actos del lenguaje” o “actos de habla” (*speech acts*), con John L. Austin y John Searle a la cabeza como precursores de estas teorías aplicadas a contextos ficcionales, nos referimos a la intencionalidad del emisor. Más allá de las reglas formales, sociales, todas aquellas que construyen un sistema institucionalizado del discurso, la intención instituye la ficción como parte deliberadamente consciente de un discurso sobre lo real. Sin embargo, se trataría de otro escollo que encontramos a nuestro paso en el camino hacia la autoficción. Como rezan los teóricos de la teoría del lenguaje, aunque los enunciados ficticios posean la forma de enunciados ilocutivos, en estos el autor “fingiría” sus aserciones no pudiendo probar la verdad de estas. “En otras palabras, cuando el autor de ficciones escribe, no hace afirmaciones, sólo finge hacerlas. No se trata por supuesto de que pretenda engañar a nadie, simplemente, al igual que un actor en escena, hace «como si» se comprometiera con lo que dice” (Arroyo, 2001, p. 36). No obstante, esta aparente dificultad en el discurso de la ficción se desvanece cuando la fuerza de lo dicho trasciende y se coloca en el sitio de una construcción pertinente dentro de la propia ficción. De hecho, como propusiera Gerard Genette en *Fiction et diction*, la propuesta del autor en la autoficción, a través de los enunciados ilocucionarios, es introducir al lector en la misma ficción. Es decir, hacerle partícipe y comprometerle en dicha ficción. Posteriormente se desvelaría cómo esta perspectiva pragmática de los actos de habla en la teoría del lenguaje es insuficiente para copar las prácticas artísticas o las manifestaciones discursivas de otra índole. Puesto que en algunos casos se reclama pretendidamente ser fraudulento. Y así parecería defender Marie Darrieussecq. “Todo esto ya es literatura, por supuesto... Porque no se entra en la autobiografía fraudulentamente, sino en la novela, en la ficción”. Entonces, la autoficción parece algo poco serio, un “mauvais genre” (Lecarme, 1993). Su función se vuelve peligrosa porque exalta la impureza, ya no solo la mentira. Y, no obstante, los autoficcionalistas reclaman su espacio redefiniendo sus límites.

Se observa que la autoficción se inclina antes del lado de la ficción que, del lado de la autobiografía, porque no se trata, como podría darlo a entender la fórmula arrancada de su contexto, de escribir su vida “aliñada de ficción”, sino pura y llanamente de “ficcionalizar” una vida de la A a la Z, es decir, de inventarse una “autobiografía” por entero. (Casas, 2012, p. 66)

De esta manera, Darrieussecq mantendría la definición originaria de Doubrovsky:

la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra *novela* en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente

con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples “efectos de vida”. (Casas, 2012, p. 66)

Es decir, como “ficcionalización de la experiencia vivida”. Y no como lo concibiese Vincent Colonna, para quien la autoficción no debería fomentar las relaciones referenciales que produzcan interpretaciones indirectas. Puesto que podrían comprenderse como falsas autoficciones. Como indicara, Gérard Genette algunas obras no son verdaderas autoficciones. Estas últimas “ne sont fictions que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses”<sup>206</sup> (Genette, 1991, p. 87). Puesto que el autor siente vergüenza en mostrar ciertos aspectos de su propia biografía y decide emplear el halo de la ficción para mantener dentro de esa lógica inestable que plantea Genette un nicho de mercado o evitar el oprobio de la crítica y el público. Los “efectos de vida”, según la propia Ana Casas, son “efectos de realidad”. Es decir, “tienden a hacer creer al lector que lo que lee es en verdad la vida del autor” (Casas, 2012, p. 66). La relación de realidad y ficción se hace más compleja en la autoficción bajo el nombre de Doubrovsky y Darrieussecq. Pues entre las experiencias vividas se cuela la ficción, mientras que esta genera una serie de efectos en la misma vida- los “efectos de ficción”, o al menos según estos escritores en la misma vida del relato y en el mismo relato de esta vida. De hecho, Darrieussecq acude de nuevo a Doubrovsky para ver en su obra como esos efectos generan una serie de fricciones que los hace indistinguibles. “La autoficción tal como se definía en *Fils* nace directamente de la palabra analítica, donde la ficción es fricción, donde el sonido de las palabras “frotadas” recrea la vida en relato” (Casas, 2012, p. 68). Y es así, en un juego de palabras, donde la autoficción desencadena una nueva forma por la que preguntarse por el yo, como hemos ido contemplando a lo largo de este apartado. En este sentido, la autoficción operaría como el psicoanálisis donde el yo se ubica en el centro de cuestión. “Es verídico, nunca real. (...) en mi lugar, hay una ficción. Verdadera” (Doubrovsky, 1977, p. 266). Por lo tanto, podría colegirse que la ficción que ocupa mi lugar no es ajena a nuestro yo, sino que se conduce entre palabras para salir de nosotros mismos, pero sin abandonarnos del todo. Tal vez, ese yo que vislumbrara Darrieussecq permanezca ejerciendo *autofricción* como sugeriría Doubrovsky. La autoficción no solo se nutre de la ficción, pero tampoco principalmente de hechos. En la encrucijada del juego de palabras es donde la fricción emerge como la somatización del yo. Un yo ficcional (un yo que no es real) y un yo ficcionalizado (un yo real que es ficcionalizado). De esta manera, Darrieussecq dignifica ese *mauvais genre* en cuanto lo dota de autonomía. En su emancipación de la autobiografía, la autoficción se autoproduce. Es un acto de autoproducción y está diseñado de

---

<sup>206</sup> “son ficciones solo para la aduana: dicho de otra manera, autobiografías vergonzosas”.

tal manera que en la creación de sentido “seule la forme autofictive pouvait (la) produire”<sup>207</sup>(Darrieussecq, 1996, p. 378). En este sentido, como mantiene Arroyo, la escritora francesa aporta una nueva perspectiva donde los actos de habla no son suficiente para dar respuesta a la autoficción. Diría Darrieussecq:

La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción es, justamente, que esta aceptará *voluntariamente* la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: “objetivo”; la autoficción aceptará voluntariamente- por lo tanto, estructuralmente- la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente. (Casas, 2012, p. 79)

Ante lo visto, podemos decir que Darrieussecq continúa con el trabajo previo de Doubrovsky. Recordaríamos, así, al escritor diciendo: “(l)a autoficción es la ficción que he decidido, en tanto que escritor, darme de mí mismo y por mí mismo, incorporándole, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática, sino en la producción del texto” (Doubrovsky, 1980, p. 62). Y en este sentido, el análisis opera como producción en el texto por medio de los juegos del lenguaje, la ficción del yo y la emergencia del inconsciente haciendo que estos prevalezcan sobre otros “efectos”- los propios de realidad o ficción-, aún aparentando esa desmedida contradicción.

En 1989 Vicent Colonna escribiría la primera tesis sobre la autoficción, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, demostrando no solo las dificultades de este género para ser nombrado, sino su recepción ambigua a finales de los años 80'. La tentativa de Colonna fue construir una historia del género, una metodología literaria basada en las diferentes aproximaciones en cuanto al protocolo nominal y el protocolo modal ficcional y las funciones de este discurso alejado de la autobiografía y la novela. No obstante, primero, recordemos cómo define la autoficción este especialista. Esta consistiría en “(...) signifier la démarche consistant à faire de soi une fiction ou d'écrire sa propre fiction, la fiction de soi”<sup>208</sup> (Colonna, 1989, p. 23). O, en otras palabras: ““(l)a fictionalisation de soi”, la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en

---

<sup>207</sup> “solo la forma autofictiva podía producirla”.

<sup>208</sup> “significa el proceso de hacer una ficción de uno mismo o de escribir la propia ficción, la ficción de sí”.

collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention”<sup>209</sup>(Colonna, 1989, p. 9). Así, bajo los postulados del autor francés, el trabajo de la imaginación inscrito en la literatura de ficción del yo se traduce como una fabulación donde la realidad o experiencia vivida por el autor se transforma en mito y donde el yo se manifiesta como ficción de sí. Colonna incidirá sobre cómo los criterios de ficcionalización operan de forma múltiple. Puesto que

(d)u point de vue thématique et formel, aucune catégorie obligée ne paraît exister. Aucun topos, figure ou motif, aucun schème ou procédé, aucune technique n'apparaît être une médiation du "genre". Tout comme pour le roman, on a l'impression que l'autofiction peut accueillir tous les thèmes, s'emparer de toutes les ressources formelles<sup>210</sup>. (Colonna, 1989, p. 31)

De esta manera, plantea un problema de coherencia al inventariar las manifestaciones, que diferentes entre sí, construyen un cuerpo llamado autoficción. “L’autofiction présente les réalisations les plus hétéroclites. Aucune propriété «architextuelle» ne permet de donner, apparemment, une unité à la classe de textes qu'elle réunit”<sup>211</sup> (Colonna, 1989, p. 31). Esta idea sería bien explicada por Maurice Blanchot (1959):

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, (...) (étant) que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant - comme s'il y avait une essence de la littérature<sup>212</sup>. (Citado en Colonna, 1989, p. 165)

O una esencia en la ficción y en la vida, en el caso de la autoficción. Es decir, se trataría más bien de abrirse a un horizonte de supuestos donde los discursos avanzan en la forma

---

<sup>209</sup> ““(l) a ficcionalización de uno mismo”, el proceso que consiste en hacer de uno mismo un sujeto imaginario, en contar una historia poniéndose directamente en contribución, colaborando en la fábula, convirtiéndose en un elemento de la propia invención”.

<sup>210</sup> “Desde un punto de vista temático y formal, no parece existir una categoría obligatoria. Ningún topos, figura o motivo, ningún esquema o proceso, ninguna técnica parece ser una mediación del "género". Como ocurre con la novela, tenemos la impresión de que la autoficción puede acomodar todos los temas, apoderarse de todos los recursos formales”.

<sup>211</sup> “La autoficción presenta los logros más heterogéneos. Ninguna propiedad "architextual" permite dar, aparentemente, una unidad a la clase de textos que aglutina”.

<sup>212</sup> “Lo único que importa es el libro, tal cual es, lejos de los géneros, aparte de los títulos, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales se niega a alinearse y a los que niega el poder de fijar su lugar y para determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro entra en el ámbito de la literatura, como si ésta tuviera de antemano, en su generalidad, los secretos y fórmulas que son los únicos que permiten dar realidad a lo escrito. Todo ocurriría entonces como si, disipados los géneros, (...) siendo que cada creación literaria se refiere a ella multiplicándola, como si hubiera una esencia de la literatura”.

ficcional, en los medios de la mitomanía, explorando existencias y virtualidades, posibles e imposibles “sans trop s'arrêter à cette frontière qu'il ne lui revient pas de tracer”<sup>213</sup> (Colonna, 1989, p. 35), multiplicándose y desplegándose. Cuando leemos las páginas de su ensayo, nos topamos con ejemplos que permiten volver sobre la idea recurrente de la autoficción como doble: “yo soy y no soy yo”, “yo es otro”. Ciertamente, “(l)'écriture de soi implique nécessairement ce dédoublement entre le *je-narrant* et le *je-narré*”<sup>214</sup> (Colonna, 1989, p. 129), pero lo que no resta explícito, y solo parece comprensible en los relatos de ciencia-ficción o en las narraciones especulativas, es la virtualidad o futurabilidad del yo. Pues,

Mutadis Mutandis, l'autofiction demande que l'on apprécie la part de conservation ou de déformation de soi qu'elle met en oeuvre. Signer une autofiction, c'est parapher un texte où l'on a pris le parti de se fictionnaliser, de faire sa part au fantastique et à l'irréel qui hante chacun de nous. Ce procès d'irréalisation peut toutefois prendre des proportions différentes<sup>215</sup>. (Colonna, 1989, p. 134)

Y que bien podría hacernos pensar en las posibilidades que engendran la ficcionalización de la vida de uno. Aquí, de nuevo, observamos la vinculación de la autoficción con la especulación de un pensamiento que desborda lo irrealizable, lo ficcional, para en la potencia de lo virtual ser. “(A)vec l'autofiction, l'écrivain s'invente lui-même dans son écriture, dans ses histoires, dans ses fictions, bref dans son oeuvre”<sup>216</sup> (Colonna, 1989, p. 240).

El examen de Vicent Colonna nos acerca a la autoficción en un análisis riguroso desde la narratología. Este cerniría su producción a la extensión y comprensión de una catacresis (Colonna, 1989, p. 248). Es decir, designando una realidad carente de un concepto concreto, a saber, la autoficción. Aunque en muchos casos, los ensayos posteriores de otros críticos, incluso la publicación siguiente a su tesis: *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), hayan ganado un mayor interés o renombre. Quizá, el empleo de un lenguaje menos directo que sus continuadores - un “genre souterrain”<sup>217</sup> (Colonna, 1989, p. 316) o una “nébuleuse de

---

<sup>213</sup> “sin detenerse demasiado en esta frontera que no le corresponde trazar”.

<sup>214</sup> “(l) a escritura de sí implica necesariamente esta duplicación entre el yo-narrando y el yo-narrado”.

<sup>215</sup> “Mutadis Mutandis, la autoficción requiere que apreciemos la parte de autoconservación o deformación que implementa. Firmar una autoficción es poner sus iniciales en un texto en el que hemos decidido ficcionalizarnos, hacer nuestra parte en lo fantástico y lo irreal que nos acecha a cada uno de nosotros. Este proceso de irrealización puede, sin embargo, adquirir diferentes proporciones”.

<sup>216</sup> “(C) on autoficción, el escritor se inventa en su escritura, en sus relatos, en sus ficciones, en fin en su obra”.

<sup>217</sup> “género subterráneo”

pratiques”<sup>218</sup> (Colonna, 2004, p. 11) que definirían la autoficción de forma más poética- o la falta de estudios exhaustivos anteriores al suyo o el pormenorizado aparato metodológico, pudo hacer que se perdieran otras consideraciones importantes en su investigación. Por eso, nos gustaría resaltar algo que quizá haya pasado inadvertido ante la vista de otros críticos: su precoz acercamiento a la función de la autoficción. Sería indiscutible que “une oeuvre ne chercherait pas à obtenir certains effets discursifs, ou plutôt n'en aurait pas besoin puisqu'elle ne produit au fond qu'un type d'effet”<sup>219</sup> (Colonna, 1989, p. 166). Pues, si algo nos han demostrado los discursos de la ciencia-ficción o las obras experimentales en las artes visuales es que el discurso tiene efectos inasibles e impredecibles y que la modalidad que encerraría el género del discurso se arruina ante las expresiones que diluyen sus marbetes y límenes. Sin embargo, sí podríamos buscar una reducción en sus efectos. Como cualquier obra del pensamiento, de la imaginación y de la ficción, como apuntábamos en el capítulo anterior, presume de afectar al mundo más allá del texto. Como apunta Colonna, es especialmente interesante que, en el estudio de las estrategias de la autoficción, estas no cargan con un uso privilegiado. Por eso destacarían su función pedagógica como la fábula, donde la interpretación del lector está guiada por las palabras del autor; la función biográfica donde se pone de relieve los rasgos que caracterizarían la personalidad del autor; la función imaginativa y crítica, ...; pero, también, abriría el camino hacia una funcionalidad que no se escabulle de su compromiso, no solamente con el lector, sino con los efectos que conllevan su producción en el mundo. Porque el autoficcionario “désigne par conséquent un registre de discours, la manière dont le sujet d'énonciation envisage son discours, l'attitude qu'il adopte envers ses propres énoncés”<sup>220</sup> (Colonna, 1989, p. 156).

Ainsi, ce qu'autorise l'autofiction, à la différence de la fiction, c'est de permuter les fonctions, de ne pas être simplement spectateur et acteur, mais d'être aussi fabulateur, de connaître un devenir fictionnel. Parce qu'elle est exactement calquée sur la structure de l'espace potentiel, l'autofiction permet de vivre totalement le grand murmure fictionnel qui habite les humains. Elle fait de cet espace intermédiaire qui les constitue l'objet de sa lecture. Et comme cet espace est différent pour chacun, chaque lecteur expérimente différemment son explicitation fictionnelle. Ainsi, si la fiction donne à chacun la possibilité d'organiser la réalité, l'autofiction, elle, apporte la

---

<sup>218</sup> “nebulosa de prácticas”

<sup>219</sup> “(u)na obra no buscaría obtener ciertos efectos discursivos, o más bien no los necesitaría ya que solo produce un tipo de efecto”

<sup>220</sup> “designa, por tanto, un registro de discurso, la forma en que el sujeto del enunciado concibe su discurso, la actitud que adopta ante sus propios enunciados”.



possibilité d'éprouver en soi cet espace toujours sous-jacent et de le vivre de façon plus riche, moins égocentrique<sup>221</sup>. (Colonna, 1989, p. 312)

Estas ideas explorarían los constantes trasvases textuales y vitales, idas y venidas entre lo que llamamos real y ficción. Estos desplazamientos que operan desbordando los límites hacen sensible finalmente la recepción de una obra que, trascendiendo los marcos definitorios, avanza articulando o actualizando imaginarios posibles. Bajo la persistencia en esa idea donde la ficción de la identidad convoca al mundo, apelamos de nuevo a Barthes en *Le plaisir du texte* (1973): "(c)ette fiction n'est plus l'illusion d'une unité; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel: notre plaisir est individuel - mais non personnel"<sup>222</sup> (Barthes, 1973, p. 98). De esta manera, y emplazando la función de la autoficción bajo este prisma en el apartado 3.4 *¿Un nuevo género en el interior de las escrituras del yo?*, podemos decir que la autoficción no es un género. Más bien se trataría "d'un agencement discursif"<sup>223</sup> (Colonna, 1989, p. 338).

---

<sup>221</sup> "Así, lo que permite la autoficción, a diferencia de la ficción, es intercambiar funciones, no solo para ser espectador y actor, sino también para ser fabulador, para experimentar un devenir ficticio. Debido a que se basa exactamente en la estructura del espacio potencial, la autoficción permite experimentar plenamente el gran murmullo de ficción que habita en los humanos. Hace de este espacio intermedio que los constituye el objeto de su lectura. Y dado que este espacio es diferente para todos, cada lector experimenta su propia explicación ficticia. Así, si la ficción brinda a todos la posibilidad de organizar la realidad, la autoficción brinda la posibilidad de experimentar en uno mismo este espacio siempre subyacente y vivirlo de una manera más rica, menos egocéntrica".

<sup>222</sup> "(e)sta ficción ya no es la ilusión de la unidad; al contrario, es el teatro de la sociedad donde hacemos aparecer nuestro plural: nuestro placer es individual, pero no personal".

<sup>223</sup> "de un agenciamiento discursivo".

### 3.2 Puntos de encuentro y desencuentro con la autobiografía

“Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi”<sup>224</sup>. (Robbe-Grillet, 1984, p. 10)

La empresa ejecutada por Vincent Colonna, bajo la catacresis de la autoficción, reúne un estudio exhaustivo sobre cómo construir un término en base a los criterios narratológicos del protocolo nominal y el protocolo modal ficcional. Como ya sugerimos anteriormente, esta metodología halla su origen en un cuadro terminológico donde se enmarcan las prácticas escriturarias relacionadas con los relatos del yo en una partición entre la novela y la autobiografía, quedando fuera otros tipos de escritura. Pues según, Philippe Lejeune, “(u)ne identité est, ou n’est pas. Il n’y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative”<sup>225</sup> (Lejeune, 1996, p. 15). Por eso, la autoficción nunca encajó en el marco propuesto por los especialistas en la autobiografía y fue tildada durante largo tiempo como ficción – siendo empleada esta denominación de forma peyorativa en un grado superlativo-. No obstante, aquellos experimentos literarios que descansaban en la ficcionalización del yo adquirieron a través del vocablo de Doubrowsky un lugar bajo el que residir ante las dificultades terminológicas y la oposición de los críticos de la autobiografía. Así, llegado el punto en el que las obras autoficcionadas fueron tomando fuerza, los expertos en los relatos del yo adquirieron una posición más flexible admitiendo dichas prácticas en un *fourre-tout* denominado “espacio autobiográfico” de manera archigenérica o “espacio íntimo del yo” y sorprendentemente “espacio autoficción” (Lecarme, 1997). Para Lecarme, por ejemplo, “il faut distinguer d’un côté le roman et de l’autre l’autobiographie, l’intervalle étant rempli par ce qu’il appelle «l’espace autofiction»”<sup>226</sup> (Baudelle, 2003, p. 11). En este sentido nos embarcaremos en el viraje de estos críticos a través de la evolución del género autobiográfico hacia la autoficción.

A tal empresa, comprender el lugar de la autoficción en relación a otros textos donde el yo proporciona la clave de lectura del discurso, nos sumergiremos, en este apartado, de la mano del cuadro taxonómico dibujado por Philippe Lejeune. Así como en su famoso pacto

---

<sup>224</sup> “Nunca hablé de nada más que de mí mismo”.

<sup>225</sup> “(U)na identidad es, o no es. No hay grado posible y cualquier duda conduce a una conclusión negativa”.

<sup>226</sup> “hay que distinguir por un lado la novela y por otro la autobiografía, el vacío se llena con lo que él llama “el espacio de la autoficción””.

autobiográfico que sirvió de pauta, en su versión inversa o negativa, para dar cuenta de la autoficción. Pero también nos aproximaremos a cómo ese pacto, sacudido por la monstruosidad de la autoficción, se sometió a la denominación de lo ambiguo, según Manuel Alberca. La autoficción es monstruosa en el sentido que excede los límites de nuestro orden o normalidad; se vuelca en la excepción. “(l)o que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (Foucault, 2001, 57). En nuestro mundo, pero también en el de la autobiografía “el monstruo aparece sobre este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro” (Foucault, 2001, p. 57). Y así es como se entiende la monstruosidad de la autoficción: una forma que excede los límites, viola las leyes de la escritura autobiográfica y se convierte en algo extraño y radical. Cuando esta monstruosidad deviene acicate en la ficción del relato del yo la autobiografía repudia a la bastarda autoficción. Y solo el camino en la ambigüedad pareciera abrigar al monstruo. De esta manera, Alberca nos situará en la transición hacia lo monstruoso del lado de lo opaco, incierto y confuso en la autoficción.

### 3.2.1 La autobiografía, el pacto autobiográfico y el pacto ambiguo:

El origen etimológico de “autobiografía” nos ofrece una primera definición de esta. Así, la palabra autobiografía se compone de tres vocablos greco-latinos: αὐτός/*autos* = “propio”, βίος/*bíos*= “vida” y γράφειν/*grafos*= “escritura”. *Autos* deviene popularmente lo que es propio a uno: el yo. *Bíos* añade la idea de vida en un sentido alejado de la ζῳη/*zoè*. Es decir, la primera se centra en las relaciones del individuo en una comunidad bajo sus normas e instituciones en constante convivencia y operancia con lo propio. Mientras *zoè* se explica como la vida natural adscrita a las reglas de la naturaleza<sup>227</sup>. Por último, *grafos* nos indica la acción de escribir, la escritura, donde un complejo sistema de representación gráfica tiene como misión preservar o transmitir una información. De esta manera, se podría esgrimir que la autobiografía nace de una serie de vocablos que en su adición dejan latencia de la acción escrituraria sobre la vida del yo. O, como en su día Friedrich Nietzsche rezara sobre su autobiografía, “así me cuento mi vida a

---

<sup>227</sup> “zoè, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses) y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo”. (Agamben, 1998, p. 9). Agamben explica esta diferencia especialmente a la noción de *nuda vida* y al concepto foucaultiano de biopoder. “Según Foucault, “el umbral de modernidad biológica” de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas.” (Agamben, 1998, p. 11).

mí mismo” (Nietzsche, 2011, p. 27). Me relato mi vida, la recito y la cuento para mí. Esta apreciación del filósofo alemán, como veremos más adelante, pone énfasis en la acción escrituraria sobre la historia que se cuenta uno a sí mismo. Pero, antes de penetrar en las vicisitudes inextricables a la autobiografía, acerquémonos a su marco histórico.

En primer lugar, la aparición de la autobiografía como género data de la segunda mitad del siglo XVIII pudiéndose hallar en las *Confessions* de Rousseau el modelo de escrito. Sin embargo, todavía tardaría medio siglo más para poder ser citado en su forma mediante la obra de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* de 1841. Después de ese momento, la autobiografía vivió un auge sin parangón hasta llegar a nuestros días. En un primer momento este género se empleó, como en el caso de la biografía, para recordar a personas célebres cuyas vidas o pensamiento debían preservarse. Una vía de transmisión del pasado, una forma de encarnar los valores mediante los iconos de un momento anterior. Así, como indicara Doubrowsky, la autobiografía relataba el paso de aquellas personas importantes en el mundo, su historia, al final de sus días escrito, en un “bello estilo”. No obstante, en un momento posterior, otros actores entrarían en escena a lo largo del siglo XX a partir de las investigaciones sociales en el terreno de la historia desde una perspectiva materialista, etnográfica o mediante los estudios de género. De hecho, “les frontières ne peuvent être que poreuses entre biographie et autobiographie, comme elles le deviennent aussi entre factualité et fiction à partir du moment où se démultiplient les possibles, les versions, les intensités, les flux selon des lignes rhizomatiques”<sup>228</sup> (Dosse, 2011, p. II). Y esa porosidad se extendería a las creaciones de un sinfín de estudiosos que se acercaron tanto a la biografía, como a la autobiografía para construir relatos al margen de la historia. Entonces ambas, biografía y autobiografía, fueron conquistadas como “(t)errain d’expérimentation des romanciers, des psychanalystes, des ethnologues et des sociologues” “(...) est aussi largement investi par les historiens”<sup>229</sup> (Dosse, 2011, p. II). De tal manera que en las últimas décadas del siglo XX los estudios históricos abrieron una línea de investigación basada en la historia afectiva proporcionando a la autobiografía un lugar más cercano a la biografía y a la microhistoria. En esta vertiente recaerían ciertas formas recurrentes

---

<sup>228</sup> “las fronteras sólo pueden ser porosas entre biografía y autobiografía, como también se vuelven entre factualidad y ficción a partir del momento en que los posibles, versiones, intensidades, flujos se multiplican a lo largo de líneas rizomáticas”.

<sup>229</sup> “(c)ampo de experimentación de novelistas, psicoanalistas, etnólogos y sociólogos” “(...) también es ampliamente ocupado por historiadores”.

desarrolladas por las diferentes escuelas de pensamiento postestructuralistas como serían las cuestiones relativas a la identidad, la subjetividad y la representatividad, pero también aquellas que ponen de relieve lo público y lo privado, el “gran personaje” frente a la “gente corriente” y, por último, el análisis de las emociones y los deseos como parte de la historia. Todo ello conllevaría a que el “giro biográfico” ampliara su marco de referencia a otras historias y otros individuos con los que la historia oficial no había rendido cuentas. Entonces, observaríamos una clara vinculación entre microhistoria, autobiografía y micropolítica. “(C)omo muchas de las biografías que ahora se escriben, la reducción de la escala ha servido para rescatar esas vidas olvidadas, marginadas o descentradas que mencionábamos (pero no solo estas), con lo que mantiene su poder perturbador” (Burdiel y Foster, 2015, p. 50). Pues, siguiendo a Anacleto Pons, “la investigación microhistórica tiene como objetivo la generación desde lo particular, desde lo diferente, permitiendo generalizar las preguntas que nos planteamos (y no tanto las respuestas que se dieron)” (Burdiel y Foster, 2015, p. 50). Aún pareciendo una contradicción en términos podríamos hablar de biografías y autobiografías que paradójicamente son globales. “Y es así cuando preocupan tanto las distancias espaciales o temporales como las que existen en el seno de una sociedad, cuando abordamos sus discordancias internas, sus múltiples experiencias” (Burdiel y Foster, 2015, p. 51). Puesto que estas apuntarían a revelar las prácticas habituales y las disidencias, las pluralidades y las posibilidades a través de la acción individual. Aquí lo común sería subsidiario de una relación cruzada, conectada o enredada. Las historias individuales de los sujetos se atraviesan con otras convirtiéndose en un constructor de relatos comunes. Ya que su máxima se hallaría en conciliar las tensiones y violencias que la historia ha provocado a lo largo de su escritura. “(A)l centrarse en experiencias individuales permite incorporar emociones, ayuda al lector a imaginar lo ocurrido, dando carnalidad a conceptos que no por necesarios resultan menos vagos” (Burdiel y Foster, 2015, p. 63). Estas ideas nos acercarían a pensar en que la “biografía es siempre autobiografía. Un biógrafo nunca habla solo de su protagonista sino también de sí mismo”, como nos recordara Maarit Leskelä-Kärki (Burdiel y Foster, 2015, p. 74). No obstante, si nos centramos exactamente en la autobiografía, donde “uno se cuenta su historia a sí mismo” esta tendría una relación estrecha con la experiencia íntima del yo. Según el estudioso y experto en autobiografía, Philippe Lejeune, la autobiografía entroncaría con la tradición filosófica a través de la exploración de sí, la religiosa mediante la confesión y la social bajo las memorias. Es decir, nuestra forma de contarnos se vincularía con una experiencia de análisis, exploración, testimonio. Un camino que comienza desde el interior del individuo y se

proyecta al exterior como sujeto. En este sentido volveríamos a la individualidad del sujeto desde los aspectos más profundos de su personalidad, su emocionalidad y su pensamiento.

Llegados a este punto, es el momento de definir qué es la autobiografía según sus críticos. Philippe Lejeune, uno de los máximos representantes de la teoría de la autobiografía la precisa de esta manera: “(r)écit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”<sup>230</sup> (Lejeune, 1975, p. 14). Si analizamos de cerca la definición de Lejeune observamos cómo pone en alza una categorización basada en a) la forma del lenguaje: un relato en prosa, b) el tema a tratar: la vida individual y la historia de la personalidad, c) la situación del autor y del narrador que alude a una persona real, y, d) la posición del autor en cuanto al relato: 1. el narrador y el personaje principal del relato son la misma persona que el autor y 2. la mirada retrospectiva sobre la vida. Pero, como indicara Lejeune seguidamente, no todos los textos que posean ciertas vinculaciones a estas categorías entrarían por la puerta de la autobiografía. Nos estamos refiriendo a algunas experiencias vecinas como las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato o ensayo. Todas ellas ocuparían porciones de esa identificación que ofrece el profesor Lejeune, pero no en su totalidad. “C’est là question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s’établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai), et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l’examen des cas particuliers”<sup>231</sup> (Lejeune, 1975, p. 15). Cuestión, por lo tanto, perspectivista en aquellas circunstancias donde las proporciones se desbordan o producen cierta fluidez quedando en las manos del investigador. Sin embargo, una declaración se afirma diáfana ante nuestros ojos: el yo se sitúa en el centro de la autobiografía. Un yo que se relata a sí mismo cuidando los aspectos que definen su personalidad, escogiendo los episodios memorables que inciden sobre el carácter totalizador de la persona, por lo tanto, desde una concepción retroactiva. Como incide Maxime Collins (2010) subrayando el carácter retrospectivo de la definición de Lejeune, este coloca su importancia en la rememoración de experiencias, hechos o situaciones vividas en el pasado. Y todo desde una

---

<sup>230</sup> “escritura en prosa retrospectiva que una persona real hace de su propia existencia, cuando enfatiza su vida individual, en particular la historia de su personalidad”.

<sup>231</sup> “Se trata de una cuestión de proporción o más bien de jerarquía: las transiciones se establecen naturalmente con otros géneros de la literatura íntima (memorias, diarios, ensayos), y se deja una cierta libertad al clasificador en el examen de casos particulares”.

perspectiva rigurosa que es capaz de completar la totalidad a partir de ciertos momentos relatados.

Consecuentemente, en el relato autobiográfico destaca el empleo de la primera persona gramatical, el yo, en lo que conocemos como narración autodiegética. Pero, el “yo” (primera persona) no siempre se identificaría con el “yo” autor-narrador-personaje. Existen textos escritos en segunda y tercera persona (tú, él/ella). Para explicar estos casos, Lejeune marca la diferencia entre persona e identidad. El “yo” estaría del lado de quien profiere una sentencia, aunque bajo la especificidad del campo escriturario de la ficción. Cuando se emplea otra persona para hablar de sí mismo, esta debería coincidir con el autor del discurso y, por tanto, con la identidad. En el caso de las autobiografías que evitan la primera persona, prevalece el recurso de incluir esa identificación en el título a modo de leyenda o advertencia. Un claro ejemplo se hallaría en el título o en el subtítulo de la obra bajo el empleo de las palabras “yo”, “autobiografía” o “yo mismo”, como rezan ciertas obras: Rousseau: ““Moi, moi seul”; Sthendal: “De *je* mis avec *moi* tu fais la récidive”; Thyde Monnier: *Moi* (autobiographie en quatre volumes...); Claude Roy: *Moi je*” (Lejeune, 1975, p. 19).

De nuevo, observamos la preeminencia del yo como centro en la estructura del discurso. De esta manera, Lejeune se conduce entre los análisis básicos de la articulación del lenguaje de Émile Benveniste donde el “yo” no es un concepto, sino más bien una articulación de transición que uno emplea para convertirse en el sujeto de la oración cuando esta es proferida. “(I)l n’y a pas de concept du “je”. “(D)’une manière générale, aucun pronom personnel, possessif, démonstratif, etc., n’a jamais renvoyé à un concept, mais exerce simplement une fonction, qui consiste à renvoyer à un nom, ou à une entité susceptible d’être désignée par un nom”<sup>232</sup> (Lejeune, 1975, p. 21). De este enunciado, deduciríamos que el “yo” que designa un nombre no es un nombre cualquiera. El nombre propio es la clave en la fórmula de la autobiografía. El “yo” reenvía al nombre propio y este, a su vez, a la persona. Si el nombre propio es la llave para abrir la caja de los relatos del yo, en la autobiografía juega una parte importante en su función de firma. Quien firma el discurso autoral es el nombre propio vinculado a la persona que suscribe todo lo anteriormente expuesto con su nombre. De esta manera, el nombre propio en portadas,

---

<sup>232</sup> “(N)o existe el concepto del “yo””. “De una manera general, ningún pronombre personal, posesivo, demostrativo, etc., se ha referido jamás a un concepto, sino que simplemente ejerce una función, que consiste en referirse a un nombre, o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre”.

cubiertas y contracubiertas de libros, los prólogos y las introducciones, los “aviso” y los “para el lector” llevan de la mano hacia la dirección que el autor desea. Y, en este caso, se trata de contar verazmente su vida. Entonces podemos vislumbrar que si en la autoficción la cuestión se centraba en el “yo” (una ficcionalización o una deliberada construcción del yo), en la autobiografía la problemática recae sobre el nombre propio del autor.

A través del nombre propio arribamos a una nueva problemática desde la que podríamos afirmar que la gran diferencia que dimana de los discursos de la Modernidad y la Postmodernidad se nos ofrece en los ejemplos de la autobiografía y la autoficción. La autobiografía descansaría sobre el principio de autoridad (autoridad-autoría), mientras que la autoficción sobre la ficción de las tecnologías del sujeto (un yo atravesado por el deseo y el castigo, por la libertad y el control). El principio de autoridad del autor conlleva un régimen garante pero también una responsabilidad en cuanto incorpora su firma. Si el discurso es firmado bajo este “yo” (nombre del autor) es porque apela a un “yo-real”. Un yo fuera del texto que se compromete con el discurso proferido.

Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. À cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours<sup>233</sup>. (Lejeune, 1975, p. 23)

Pues en la autobiografía el autor, una persona real, reproduce su “yo” en base al discurso para aquel que le lee manteniendo su exterioridad íntegra. Mientras, en la autoficción, yo-real y yo-ficticio, pareciera que el sujeto se construye a través del discurso y más allá de este, como argumentábamos en el apartado anterior, balanceándose entre ambos. Sin embargo, “(l)'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien”<sup>234</sup> (Lejeune, 1975, p. 25). Y bajo esta premisa, Lejeune crearía un marco de producción de diferencia y significado donde identificar todo lo que es autobiografía y todo lo que no lo es.

La labor de Lejeune oscila entre la definición de la autobiografía y la elaboración de este marco referencial. Así su propuesta metodológica tendrá un pie puesto, como hemos visto hasta

---

<sup>233</sup> “Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre el fuera-de-texto y el texto, esta es la línea de contacto entre los dos. El autor se define a sí mismo siendo simultáneamente una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso”.

<sup>234</sup> “(L)a autobiografía no tiene grados: es todo o nada”.



ahora, en el autor como narrador y personaje principal y, otro, en la relación de honestidad y compromiso con el lector. De esta manera, la aduana de la autobiografía fijaría su paso a través del pacto autobiográfico. En un primer momento, nos encontraríamos con el primer paso del “pacto autobiográfico” a través del yo y la propia definición de autobiografía. “Le pacte autobiographique, c’est l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture”<sup>235</sup> (Lejeune, 1975, p. 26). Es decir, la definición de autobiografía dependería de que el autor, el narrador y el personaje compartan la misma identidad nominal en el relato y que, además, sea escrito en primera persona esta asistida por la autoridad de la firma en la portada. Así el “yo me cuento mi historia a mí mismo” se convierte en autobiografía. Un pacto nominal que se extiende a la relación con el lector. En un segundo momento, el pacto autobiográfico determinaría la actitud que debe tomar el lector frente al texto. Un intercambio basado en la verdad. “Il s’agit du “pacte référentiel”, qui consiste en une entente envers le lecteur, un peu comme si l’auteur était devant un tribunal où il jurait de dire toute la vérité, rien que la vérité”<sup>236</sup>. (Collins, 2010, p. 4). La honestidad del autor se pone en valor en este pacto. Pero ¿cuál es la verdad de una obra autobiográfica? Si conferimos ese acto de fe o voto de confianza al autor, todo lo que nos cuente será verdad dentro de los límites que la propia producción de discurso y creación escrituraria permitan. Sin embargo, uno de los escollos más contenciosos contra los que batalla la autobiografía proviene de su carácter retroactivo. Lo primero que debemos tener en cuenta, como pretendíamos explicar en el capítulo primero, es que todo acto de escritura apela a la creación y, por tanto, a la imaginación. En este sentido, Lejeune y otros defensores de la autobiografía dirigirán todos sus esfuerzos en defender el “pacto autobiográfico” como modelo en la escritura de un yo verdadero. De esta manera, toda confusión que pudiese provenir de la verosimilitud o imitación de los hechos reales en una novela autobiográfica se verían, claramente, como “efectos de realidad” y no como acontecimientos descritos por la autobiografía. No obstante, reiteramos los obstáculos a los que debe enfrentarse la autobiografía, cuando, además, nos hallamos ante un ejercicio en el que la imaginación compone ese fantasma del pasado que es la memoria. Así, esta convoca una imagen, *imago* aristotélico, que ya es una construcción. Dicen que la memoria olvida, pero lo que no tenemos en cuenta es que, en el acto de transición del pasado al presente o en su forma

---

<sup>235</sup> “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, refiriéndose en última instancia al nombre del autor en la portada”.

<sup>236</sup> “Se trata del “pacto referencial”, que consiste en un acuerdo con el lector, como si el autor estuviera delante de un tribunal donde juró decir toda la verdad, nada más que la verdad”.

retroactiva, el objeto que inunda nuestra experiencia vivida es diferente al recordado. Puesto que en el acto de rememoración asiste la imaginación. Esta trae consigo al fantasma y nos explica que “este es aquel”. Todo pareciera conjurar un relato que pese a sus dificultades vendría a nuestras manos como algo “serio”.

La edificación de un proyecto epistemológico como el de la autobiografía debía componer una estructura férrea e imposible de arruinar. De ahí el empeño de Lejeune en la constitución de una clasificación correcta de los géneros en virtud de la autobiografía que tuvo como fruto el tan famoso cuadro de los “pactos”. Un marco repleto de casillas que colmar bajo dos criterios: 1. La relación con el nombre del personaje y 2. La relación con el nombre del autor. Es decir, las bases para el cumplimiento del “pacto autobiográfico”: que el autor y el personaje mantengan la misma identidad. Así tres situaciones se nos brindan posibles para activar el resultado en esta serie de casillas: a) el personaje tiene un nombre diferente al del autor, b) el personaje no tiene nombre y c) el personaje tiene el mismo nombre que el autor. En el primer caso la casilla se solucionará con el pacto novelesco, en el segundo el pacto estará ausente, mientras que en el tercero estaremos frente al pacto autobiográfico. En la articulación de estos criterios coexistirían siete posibilidades. Y dos quedarían al margen, “étant exclues par définition la coexistence de l’identité du nom et du pacte romanesque, et celle de la différence de nom et du pacte autobiographique”<sup>237</sup> (Lejeune, 1975, p. 28). En el umbral de esas exclusiones nace, como hemos comprobado, la autoficción donde cohabita el nombre y la vida del autor con la del personaje en una ficción.

Si, de nuevo, “(l)e sujet profond de l’autobiographie, c’est le nom propre”<sup>238</sup> (Lejeune, 1975, p. 33) y “l’adquisition du nom propre est sans doute dans l’histoire de l’individu une étape aussi importante que le stade du miroir”<sup>239</sup> (Lejeune, 1975, p. 34), este no rinde cuenta del sujeto al que pertenece. La forma en la que Lejeune remite constantemente al nombre propio como un ser real fuera del texto, de identidad fija, se contradice con el sujeto postmoderno cuya proyección en el mundo como tal es inestable.

---

<sup>237</sup> "quedando excluida por definición la coexistencia de la identidad del nombre y el pacto romántico, y la de la diferencia de nombre y el pacto autobiográfico".

<sup>238</sup> "El tema de fondo de la autobiografía es el nombre propio".

<sup>239</sup> "(L)a adquisición del nombre propio es sin duda en la historia del individuo una etapa tan importante como la etapa del espejo".

(P)our distinguer la fiction de l'autobiographie, à fonder ce à quoi renvoie le "je" des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors-texte: le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel<sup>240</sup>. (Lejeune, 1975, p. 35)

De hecho, la autobiografía se cerniría en la relación entre autor-narrador-protagonista mediante una identidad fija a la que asirse, una identidad establecida entre el enunciado, la acción discursiva y el mundo extra-textual. A pesar de que la mayor parte de estas cuestiones ya habían aparecido en su anterior ensayo, *L'autobiographie en France* (1971), es en la edición aumentada de 1975 de *Le pacte autobiographique* donde incluye un nuevo concepto que servirá de inflexión para muchos críticos de esta. Nos referiríamos a el espacio autobiográfico.

Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambigüité, etc.; au roman, l'exactitude; ce serait donc: l'un plus l'autre? Plutôt: l'un par rapport à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est reductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un "espace autobiographique"<sup>241</sup>. (Lejeune, 1975, p. 42)

Así esta noción ampliaría el campo de posibles de los relatos del yo admitiendo casos que *a priori*, y manteniendo los criterios señalados con anterioridad en las casillas clasificatorias, solo podrían ser parte del "pacto novelesco" o del "pacto autobiográfico". Bajo la idea de "espacio autobiográfico" Lejeune estaría admitiendo la entrada de una serie de obras más ambiguas difíciles de clasificar según su método. En cierto sentido, se ha definido ambas posturas con epítomes que diferencian al primer Lejeune como el legislador de la autobiografía a través del pacto autobiográfico, del segundo: crítico del espacio autobiográfico.

Más tarde saldrán a la luz ciertas orientaciones diferenciales o confrontaciones a las posturas de Lejeune. En el estudio, *L'autobiographie* (1997), Jacques Lecarme junto a Éliane Lecarme-Tabone mantendrán ciertas objeciones en el planteamiento de Lejeune. En primer

---

<sup>240</sup> "(P)ara distinguir la ficción de la autobiografía, para fundar a qué se refiere el "yo" en las historias personales, no es necesario unir un imposible fuera de texto: el texto mismo ofrece en su extremo límite este último término, el nombre propio del autor, tanto textual como indudablemente referencial".

<sup>241</sup> "Ya no se trata de cuál, la autobiografía o la novela, es más cierta. Ni lo uno ni lo otro; en la autobiografía faltarán la complejidad, la ambigüedad, etc.; en la novela, la precisión; sería pues: ¿uno más que la otra? Más bien: una en relación con la otra. Lo que se vuelve revelador es el espacio en el que se inscriben las dos categorías de textos, y que no puede reducirse a ninguna de las dos. Este efecto de relieve obtenido por este procedimiento es la creación, para el lector, de un "espacio autobiográfico"".

lugar, emplearán la posición multidireccional de George Gusdorf que ya en 1975 polemizará ante el formalismo de Lejeune. Gusdorf, teórico de las *écritures de moi* profundizará en las autobiografías como un género confesional, más que egótico, despreciando el carácter generalista de las apreciaciones y definiciones taxonómicas que Lejeune había planteado. De hecho, para Gusdorf el trabajo de este sería sacrílego al perder de vista el carácter epistemológico de la autobiografía como conocimiento humano, puesto que marcaría una desacralización del conocimiento de sí.

L'expérience acosmique, anhistorique, ce rapport comme vertical de moi à moi-même, doit faire place à une connaissance horizontale, à un schéma où je puisse retrouver la figure de ce que je suis à travers les événements où s'inscrit mon être dans le monde<sup>242</sup> (Gusdorf, 1948).

De esta manera, Gusdorf arriesga hallando en las escrituras religiosas, históricas y políticas inclinaciones autobiográficas reconstruyendo la historia del género. La espiritualidad que evoca Gusdorf en las obras autobiográficas, principalmente aquellas inscritas en el siglo XVIII, se transformaría en psicológicas en el siglo XX. En este sentido, Lecarme y Lecarme-Tabone incidirán sobre el significado de la persona de la autobiografía:

Il faut un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale, sociale et peut-être religieuse et politique pour qu'une autobiographie soit énoncée; d'autre part, le principe même de l'autobiographie sera le principe du réel pour déplacer une notion freudienne, et non le principe du plaisir, qui convient mieux au roman<sup>243</sup>. (Lecarme y Lecarme Tabone, 1997, p. 23)

De nuevo, pareciera que cualquier motivo relacionado con la imaginación, el deseo y lo posible quedaría relegado al campo de la ficción, y, de la misma manera, a la autoficción.

Llegados a este punto nos gustaría volver sobre una fórmula redundante en la autobiografía según podríamos atestiguar con lo propuesto hasta ahora. La autobiografía procedería bajo dos economías persistentes. La primera incidiría en la administración de la escritura del yo. Un yo que, como hemos descrito sucesivamente, convoca al autor, al narrador y al personaje. La *oikonomía* del yo explicaría la suma de los tres bajo la misma identidad. Una

---

<sup>242</sup> "La experiencia acósmica, anhistórica, esta relación como vertical entre yo y yo mismo, debe dar paso a un conocimiento horizontal, a un diagrama en el que pueda redescubrir la figura de lo que soy a través de los acontecimientos en los que se inscribe mi ser en el mundo". (Gusdorf, 1948 citado en Camarero, 2008).

<sup>243</sup> "Se necesita un ser humano constituido en tanto que persona psicológica, moral, social y tal vez religiosa y política para que una autobiografía sea enuncia; por otro lado, el principio mismo de la autobiografía será el principio de lo realidad para desplazar una noción freudiana, y no el principio del placer, que se adapta mejor a la novela".

organización de tres roles que son administrados por el “yo”. Una trinidad que rendiría cuenta del pacto autobiográfico. La segunda apunta hacia la economía de lo real por la que lo verdadero se asociaría con la realidad generando una fractura con la línea de ficción. Nos encontraríamos ante una inversión de la autobiografía como producto de lo verdadero. Entonces, tendríamos que tener en cuenta uno de los puntos importantes cuando pensamos en la autobiografía más allá del pacto de veracidad, a saber: la recepción de este. O, dicho de otra manera, los efectos de este en su lectura. Cuando el texto se activa bajo la acción del lector nos encontramos con un texto que recrea, reconstruye lo más fidedignamente una realidad pasada, pero que, al ser relatada, sin embargo, se asienta como otra realidad. Este hecho, una realidad que sobrepasa lo real, solo será registrado y analizado por los críticos de la autobiografía en su relación con la autoficción, cuando -ya no pudiendo soportar la imposibilidad de una serie de garantías- el análisis de estos textos se articulará de forma más flexible. No obstante, los efectos que quiere conseguir el autor de una autobiografía en su escritura son efectos de realidad. Si finalmente la autobiografía tiene como misión causar una serie de resultados o ejercer esa impresión verosímil, podría legitimarse, de esta manera, el acercamiento de la escritura autobiográfica a la literatura. Pero, siempre manteniendo significativamente su trinchera en su batalla contra la ficción. Así

(l)as lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (Alberca, 2007, p. 49)

No obstante, en su intento por generar esos efectos de realidad el autobiógrafo hará uso de estos mismos útiles con el fin de llevar al lector a una atmósfera que recreada pretende ser fehaciente con los hechos. A pesar de ello, como hemos podido argumentar anteriormente, a las luces de la nueva crítica diríamos que la ilusión retrospectiva, el deseo de veracidad, la autoridad autoral, o los efectos de realidad no garantizarían que ciertas obras se distingan como autobiografía y otras como autoficción. Es más, nos abocarían a un reducto aporético. Ni siquiera el marco del pacto autobiográfico expuesto por Lejeune aduciría una taxonomía excelsa. Por eso, Manuel Alberca decide explorar la experiencia de los relatos del yo bajo el prisma de un pacto ambiguo. Es decir, un pacto por el que el escritor como el lector reconocerían la porosidad de estas escrituras. Alberca nos dice del pacto ambiguo que

alude a la conocida e imprescindible teoría de la autobiografía descrita y bautizada por Philippe Lejeune como “El pacto autobiográfico”. El título de este libro – *“El pacto ambiguo”*- por tanto cita y homenajea el de Philippe Lejeune, pues, al mismo tiempo que se sirve y se muestra deudor de su teoría, aspira (esto lo digo varios tonos más bajo) a completarlo en el sentido que pongo en relación el citado pacto autobiográfico con otras estrategias narrativas y propuestas de lectura, que, próximas y a veces confundidas con la autobiografía o con la novela, no responden totalmente ni a la pragmática de una ni de otra. (Alberca, 2007, p. 52)

Y seguiría explicando esas “estrategias narrativas y propuestas de lectura” donde se cruzan autobiografía y autoficción de esta manera:

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que, en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. (Alberca, 2007, p. 62)

De este modo, el estudio de Alberca confirmaría esa flexibilidad enunciativa que de la concepción de ambigüedad proviene manifestándose en los relatos del yo -sean autobiografías, sean autoficciones- como un puente que conecta y redefine ambos géneros no desde la negación excluyente sino desde el parentesco extensible. “Situada en el límite entre la autobiografía y la ficción, la autoficción pone en entredicho, o al menos eso parece, la separación de los géneros y plantea problemas de todo tipo a la autobiografía actual” (Alberca, 2002, p. 39). Puesto que ambas no pueden abandonar el motivo de su articulación: el yo. Si bien, el pacto ambiguo recogería esta mayor adaptación a las escrituras experimentales del yo, también fijaría el reconocimiento y su concesión como tales al receptor. Aquí de nuevo el papel del lector es esencial, si no más que en el pacto autobiográfico, puesto que es él quien administrará mediante la ayuda del autor, los “paratextos”<sup>244</sup> y el estilo de escritura el marco de recepción y de interpretación de lo escrito. “En definitiva, el acto performativo de pedir ser creído y no ser creído al mismo tiempo se anula en una ambigüedad completa que deja en manos del lector asignar la interpretación más propicia al texto” (Arroyo, 2011, p. 232). De esta manera, la fiabilidad del texto memorialista de la autobiografía y la ficcionalización de la obra autoficcional se entrecruzarían asignando la noción de escritura ambigua a través de la lectura, de la interpretación del texto, en manos del lector. Esta aproximación propuesta por

---

<sup>244</sup> Noción empleada por Gérard Genette para definir todos aquellos otros documentos fuera de los textos que nos ofrecen una información pertinente para comprender el contenido del texto original. Por ejemplo, la portada o contraportada de un libro, los artículos que se escriben sobre este, las introducciones o prólogos a la obra donde se advierte o se explica ciertas apreciaciones, etc.

Alberca se enmarca en la nueva crítica de los relatos del yo como una tentativa más certera a las postrimerías de la postmodernidad. Así el pacto ambiguo rendiría cuenta de los marbetes lábiles de los géneros muy a pesar de lo que atestigua el autor<sup>245</sup>, así como su multiplicación en subgéneros terminológicos *ad infinitum* incapaces de definir todas las posibilidades.

(Q)uizá sea así porque no hay ya reglas ni requisitos formales que sea preciso cumplimentar, y que constriñen al autobiógrafo en potencia: no hay constricciones, ni modelos, ni una observancia obligatoria de reglas gradualmente configuradas a partir de una tradición que hubiese evolucionado desde antaño, e impuestas mediante esa tradición sobre el talento individual que decide traducir una vida entera a la página escrita. (Olney, 1980, p. 3)

Tal vez, como proclamase James Olney, sea porque hoy la autobiografía la “practica todo el mundo”.

### 3.3 Narraciones del yo

Más allá de esos textos difíciles, experimentales, de dificultad definitoria y lectura ambigua que pretende abrazar Alberca en sus postulados postmodernos, otros textos de mayor tradición histórica se han elevado o discutido como escrituras íntimas del yo. Nos referimos a las memorias, diarios íntimos, epistolarios y ensayos autorreflexivos.

#### 3.3.1 Memorias, diarios y relaciones epistolares

Como hemos ido vislumbrando a lo largo de nuestro estudio, el espacio literario del “yo” (Arroyo, 2011, p. 23) se desarrollaría en torno a una fuerte indistinción de las diversas formas de escritura íntima entre las que sobresaldrían, como hemos visto, la autobiografía, pero también las memorias, los diarios y las epístolas. Frente a la dinámica de las relaciones de negatividad entre la autobiografía y la autoficción estas formas habrían sido descuidadas. Ambas, autobiografía y autoficción, desde páramos excluyentes o desde un espacio de ambigüedad, colocan al sujeto en la era de la intimidad. Esta expresión, como argumenta la

---

<sup>245</sup> “Por paradójico que parezca, las formas narrativas que estudiamos, situadas entre los dos principales estatutos narrativos, el autobiográfico y el novelesco, pueden parecer confusas y ambiguas con respecto a las reglas y dar la impresión de que las borran, de que neutralizan las marcas de oposición, pero en el fondo necesitan de ellas, son en realidad una demostración de su existencia, pues, dicho sea de manera escolar, sin regla no hay excepción”. (Alberca, 2012, p. 127)

especialista -conocida como la dama de la autobiografía- Nora Catelli, reconocería el carácter confesional, psíquico y emocional de tales escrituras construyendo un discurso amparado en el aliento del que susurra sus palabras para comprenderse. “Lo íntimo es el espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera” (Catelli, 2007, p. 10) de lindes inestables. La veracidad de las “escrituras del yo” se determinaría en ese espacio de intimidad que encuentra el yo en su relato. No obstante,

en lo íntimo no reside la verdad de la Historia, sino la vía -hoy privilegiada- para comprender la Historia como síntoma. Aunque la Historia como síntoma podría ser pensada desde otras perspectivas, actualmente la hermenéutica que prevalece sugiere aprehender sus significados en las flexiones indirectas de la intimidad -tanto en los discursos del pasado como en los del presente. (Catelli, 2007, p. 9)

La intimidad como resume Catelli tendría una doble acepción donde la idea de introducirse 1) en el terreno espiritual de una persona o un colectivo y 2) en el afecto de una persona se caracterizarían por ese movimiento hacia la interioridad o incorporación de un sujeto a otro. De hecho, el acto de las escrituras íntimas ahondaría en la expresión de la interioridad de uno mismo, mientras que su lectura se enfrentaría a la penetración de otro sujeto.

Ahora veamos cómo se desarrolla ese vuelco de lo íntimo en lo público a partir de las memorias, diarios y relaciones epistolares. En primer lugar, las memorias rendirían cuenta de los acontecimientos históricos, hechos epocales, costumbres y momentos espacio-temporales concretos en los que la persona que escribe sus recuerdos nos coloca en un espacio real asumiendo su contexto. Así, “el retrato social adquiere mayor relevancia que lo individual” (Arroyo, 2011, p. 24). Los límites en los que acaba la subjetividad expuesta de la vida del individuo son complejos de separar de sus contextos. En segundo lugar, “los diarios son escrituras fragmentarias en las que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano” (Arroyo, 2011, p. 24). En las páginas de un diario se registran los sucesos cotidianos, los pensamientos, los secretos, las filias y las fobias, las impresiones de aquellas personas que lo escriben. Utilizados en terapias psicológicas y psicoanalíticas poseen la virtud de entenderse como espacio de confesión privilegiado más allá de los géneros históricos y literarios. En ocasiones este acercamiento al yo se convierte en marginal por estas mismas cuestiones interpretativas. En las últimas décadas un sinfín de estudios feministas, así como un interminable flujo editorial en la publicación de diarios de mujeres, han visto una conjunción disidente en la fórmula “diarios íntimos y mujeres”. Un género que se ha identificado con la



escritura de mujeres a las que se relegaba de toda actividad escrituraria, este parecía izarse como la bandera de expresión más empleada. "(D)espués de todo -aseguraría Catelli- el diario íntimo de mujer sería, sin duda, el lugar de escritura más cercano a la verdad existencial de lo *diferente*" (Catelli, 2007, p. 45). Cercano al género confesional, como decíamos, fue empleado en momentos históricos anteriores a la modernidad por monjas y devotas con el fin de ser controlados los movimientos del espíritu más allá de sus notorias entregas a Dios. En este orden de ideas, Catelli acentúa ese uso expiatorio o drenado por el que las mujeres escribían, ya en época moderna, sobre el confinamiento de sus vidas en un sistema familiar, social, jurídico opresor que plasmaba "la interiorización del temor" (Catelli, 2007, p. 51). Por último, las epístolas, las cartas, serían un medio de comunicación con otro en la distancia donde se dibujarían asuntos de toda índole con un carácter personal. En los epistolarios, "la exploración del "yo" ya no se realiza en soledad (como en el diario) sino que está condicionada por el diálogo con un "tú" muy presente en la conciencia del autor (Arroyo, 2011, p. 24). Aunque dependiendo del caso, incluso las epístolas, se convertirían en lugar de definición de uno mismo. Así lo explica Edward Said en la edición de su tesis doctoral en la Universidad de Harvard: *Joseph Conrad and the fiction of autobiography* de 1966 donde el primer acercamiento a Conrad se emprende a través del análisis de sus cartas. "I have undertaken the first, and more interesting, alternative because it seemed to me that if Conrad wrote of himself, of the problem of self-definition, with such sustained urgency, some of what he wrote must have had meaning for his fiction"<sup>246</sup> (Said, 2008, p. XIX). A partir de los fragmentos extraídos de las cartas de Conrad, Said argüiría cómo el escritor de orígenes ucranianos se vería sumido en una tenuidad espectral donde la experiencia de la dislocación, el exilio, la marginalización y la escritura en una lengua extranjera produjo la búsqueda de un hogar en la escritura. De esta manera, las cartas servirían como exégesis en la lectura autorreflexiva de los cuentos de Conrad<sup>247</sup>. "Such a reading not only gives new insights into and solutions for the difficulties of the fiction, but also accounts for much of the fiction's success and power"<sup>248</sup> (Said, 2008, p. XXI). De nuevo, estas prácticas escriturarias marginales

---

<sup>246</sup> "He emprendido la primera, y más interesante, alternativa porque me pareció que si Conrad escribía sobre sí mismo, sobre el problema de la autodefinición, con tanta urgencia sostenida, algo de lo que escribió debía haber tenido sentido para su ficción".

<sup>247</sup> "It then became possible to read the tales not only as objects of literature but, with the letters, as objects that were of spiritual use and significance to Conrad the man" (Said, 2008, p. XX). "Entonces se hizo posible leer los cuentos no sólo como objetos de literatura sino, con las letras, como objetos que eran de uso espiritual y significado para Conrad el hombre".

<sup>248</sup> "Tal lectura no solo brinda nuevos conocimientos y soluciones a las dificultades de la ficción, sino que también explica gran parte del éxito y el poder de la ficción".

abrirían el horizonte de los relatos del yo, en parte como aproximación a la interpretación de estos, en parte como propio lugar de enunciación y desarrollo.

### 3.3.2 La relación con las escrituras autorreflexivas: autorreflexión y ensayo

“(M)e parece indispensable decir quién soy yo”. Cuando Friedrich Nietzsche escribe en 1888 *Ecce homo* pretende darse a conocer como el autor de toda su obra, pero también dirigirse más allá de esta intentando explicar “¿Cuánta verdad soporta, cuánta verdad osa un espíritu?” (Nietzsche, 2011, p. 3). En este sentido *Ecce homo* –“he aquí al hombre”- se define como una suerte de autobiografía intelectual donde -como reza el subtítulo “*Wie man wird, was man ist*” (Cómo se llega a ser lo que se es)- su máxima intención es mostrarse, relatar cómo ha llegado a ser el pensador que es<sup>249</sup>. En este libro Nietzsche enfatiza la experiencia personal entrelazando capítulos vividos con ensayos y teorías escritas, con posturas filosóficas y argumentos donde se atisba cómo fue, “pues no he dejado de «dar testimonio» de mí” (Nietzsche, 2011, p. 3) - declararían el alemán en relación a su proyecto intelectual. “Ahora que vuelvo la vista desde cierta lejanía a las situaciones de las que estos escritos son testimonio, no quisiera yo negar que en el fondo hablan meramente de mí” (Nietzsche, 2011, p. 50). Entonces podríamos argüir que un programa de pensamiento con pretensiones universalizantes, como es el de cualquier pensador, se manifiesta en un desarraigo del tratado o del andamiaje clásico de la filosofía moderna como medio de construcción de este. Así, adquiriría las formas intempestivas e inactuales del pensamiento del yo que proclama Nietzsche poniendo de relieve el ensayo como la forma experimental de encuentro entre lo contingente y universalizante, lo cercano y lo remoto, lo íntimo y lo público, el yo y la colectividad, pero siempre desde la perspectiva íntima del que escribe. En el caso de Abdelkébir Khatibi, investigador y escritor magrebí, partiríamos de la consideración previa en la que identificaríamos la autobiografía intelectual como un

---

<sup>249</sup> En la carta escrita por Nietzsche en octubre de 1888 y dirigida a su amigo y corrector Peter Gast dice así: “Se titula *Ecce homo*. O cómo se llega a ser lo que se es. Trata, con gran osadía, de mí y de mis escritos: con ello no sólo he querido presentarme a mí mismo ante el acto profundamente inquietante y único de la *Transvaloración*, – también deseaba poner a prueba de una vez hasta dónde podía realmente arriesgarme con el concepto alemán de *libertad* de prensa. Mi sospecha es que se confisque el primer libro de la *Transvaloración* en la misma imprenta – legalmente, con el mejor de los derechos. Con este *Ecce homo* quisiera otorgar a esta cuestión una seriedad y un interés tales que las nociones corrientes y en el fondo razonables de lo *permisible* tuvieran que hacer aquí una excepción. Por lo demás, hablo de mí mismo con toda la “astucia” psicológica y con toda la jovialidad que me son posibles, - pues no deseo de ningún modo aparecer ante los hombres como un profeta, una bestia o un monstruo moral. Y en este sentido el libro también puede ser beneficioso: quizás impida que se me confunda con mi *contrario*”. (Morillas, 2008, p. 168)

planteamiento de base política y social cuya mayor aspiración sería que el pensamiento del yo se dirigiese hacia un porvenir de la comunidad. “(U)ne autobiographie intellectuelle n’est pas un constat, mais un signe de vie et d’un monde à venir”. “Une autobiographie au futur antérieur en dépend”<sup>250</sup> (Khatibi, 2008, p. 63). Es decir, un futuro dependiente de la vida anterior, de una autobiografía.

Como en su momento indicara audazmente Paul Jay en *El ser y el texto* las manifestaciones autorreflexivas tomarían presencia en un terreno de problemáticas constantes por su carácter inquisitivo, especulativo y escéptico. Pues, como podemos dirimir de las ideas presentadas en *Ecce homo*, es “la confrontación del autor consigo mismo, su intento por hacer de sí el sujeto y la temática de su libro, de manera acorde con sus propias ideas acerca de la subjetividad y la representación literaria de esta, sitúa la obra en la historia de un problema incesante: cómo emplear un medio, en este caso el lenguaje, para representar otro medio, el ser” (Jay, 1993, p. 26). Sin embargo, la escritura autorreflexiva se desvincularía de la autobiografía en cuanto estas tienen formulaciones diferentes. “(L)a estrategia textual autorreflexiva que (se) lleva a cabo supone un consciente corrimiento del terreno de la práctica autobiográfica- debido a una meditación más analítica que retrospectiva” (Jay, 1993, p. 25). En este sentido, Jay explora en las escrituras autorreflexivas una forma epistemológica del sujeto en transformación teniendo en cuenta sus consideraciones psicológicas, filosóficas y literarias. Es decir, se focaliza en el interés por una literatura que es consciente del acto reflexivo del yo. Estos textos superarían la conocida novela de formación o *Bildungsroman* dirigiéndose a un encuentro con el pensamiento. Puesto que la cuestión del “problema del sujeto como constructo ontológico siempre concurre con los problemas que el sujeto autobiográfico trata simultáneamente de describir y resolver por medio de su texto” (Jay, 1993, p. 27). De hecho, siguiendo al autor, podríamos decir que “la asimetría que existe entre identidad y discurso se considera como el contexto epistemológico dentro del cual tiene lugar la producción del yo” (Jay, 1993, p. 34).

Entonces podemos observar una inclinación de las formas autorreflexivas hacia el ensayo. Entre 1958 y 1959, Theodor W. Adorno escribía un texto breve, pero certero donde

---

<sup>250</sup>“(U)na autobiografía intelectual no es una observación, sino un signo de vida y de un mundo por venir”. “Una autobiografía en el futuro anterior depende de ello”.

exploraba el estado del ensayo en Alemania radiografiando las partes que configuran a este en relación con otros productos filosóficos. *El ensayo como forma* pondría de relieve ciertos mecanismos vinculados con una epistemología del yo, un conocimiento de la contingencia y una superación de los márgenes de la filosofía en una hibridación metodológica. Normalmente el ensayo es definido como una forma de prosa reflexiva de tipo proteica que, de configuración multiforme, integraría recursos de la literatura y de la crítica. Su extensión es indefinida, pero especialmente no amplia. Su objeto de estudio oscila entre las cuestiones particulares o el acercamiento a un fenómeno concreto que es enunciado desde una miscelánea de interpretación personal y abstracción de los conceptos en una suerte de generalización. Su conclusión no pretende ser cerrada. Si encontramos precedentes en las figuras de Michel de Montaigne o Francis Bacon, es a partir del siglo XX cuando se pone énfasis en la escritura ensayística. No obstante, Adorno bosqueja el ensayo como una forma de escritura reflexiva, como un espacio donde fondo y forma se aplican en la medida del objeto de investigación y a través de la experiencia del ensayista. Algunas de las ideas que prevalecen en el texto del autor de la escuela de Frankfurt son el valor de lo artístico, del placer estético que puede producir el ensayo sin alejarse de su cometido científico, su comprensión como “producto mestizo” o su forma como método. “El ensayo (...) no permite que le prescriban sus atribuciones. En lugar de reportar un rendimiento científico o de crear alguna cosa artística, el ensayo -aun cuando se esfuerza- refleja el ocio de la infancia que sin escrúpulos se apasiona con aquello que otros ya han hecho” (Adorno, 1958-59, p. 2). Es decir, observa con ojos renovados, curiosos, como la primera vez su objeto de estudio. “(E)l ensayo refleja lo que amamos y lo que odiamos” (Adorno, 1958-59:2). Y ello conlleva la resituación del aparato de investigación partiendo de la intuición, la pasión y la pulsión que determina la mirada del ensayista.

Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo del que se agarran. No obstante, la plenitud objetiva de significados que hay en el interior de todo fenómeno espiritual, para ser descubierta, exige del receptor justamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que ha sido sancionada en nombre de la disciplina objetiva. (Adorno, 1958-59, p. 2)

Por eso, Adorno incide en que el acercamiento al ensayo debe procurar una “autonomía estética”, puesto que en él se equilibran su parte artística y su parte científica. De hecho, pone en jaque el sistema de conocimiento bajo la crítica: “el ensayo ha sido casi el único en dudar, realmente, del derecho incondicional del método. Ha tenido en cuenta la conciencia de lo no idéntico sin mencionarlo; radical en su no radicalidad, en la abstención de toda reducción a un único principio y a la hora de acentuar aquello parcial ante la totalidad, aquello dividido”. En

este sentido el ensayo abriría un nuevo horizonte de análisis bajo una perspectiva hermenéutica y crítica que hace tambalear los postulados anteriores a partir de la reflexión parcial, subjetiva e íntima del ensayista. De esta manera, podríamos colegir que el ensayo como forma autorreflexiva pondría de manifiesto otro tipo de relación entre la autobiografía y las escrituras del yo.

Así, finalmente podríamos concluir que todas estas formas de escritura son representaciones del discurso como afirma Barbara Herrnstein Smith, pero también a la inversa:

“ciertos tipos de discurso son ellos mismos característicamente inscripciones textuales – por ejemplo, crónicas, diarios, cartas, biografías y memorias- y ciertos géneros literarios, lo que de forma genérica llamamos “prosa de ficción”, representan característicamente esas variedades de discurso inscrito” (Herrnstein Smith, 1993, p. 24).

Es decir, esta tipología de textos no son ilustraciones de la realidad, sino que en cierta medida cobrarían la forma de un producto autónomo, siguiendo el pensamiento de Adorno. Tanto las formas biográficas como las autorreflexivas, denominadas en este apartado como “narraciones del yo”, perpetuarían la idea de que más allá de su enunciación o activación en el mundo, estas se inscriben en él como significante y como realidad. “Cuando no ocurre la actuación, el texto tiene la misma condición ontológica que una partitura” (Herrnstein Smith, 1993, p. 21). A saber, este se interpretaría como “las instrucciones para la puesta en escena de un acto puramente verbal que existe solo al ser así representado” (Herrnstein Smith, 1993, p. 46). Pero esta interpretación quedaría sujeta al intérprete y, por tanto, se conduciría hacia una experiencia conscientemente independiente. Cuando la realidad es representada, esta adquiriría una condición ontológica comparable a la real. Y, sin embargo, una y otra no serían lo mismo puesto que la caracterización de la obra se daría en su aspecto ficticio. Las obras ensancharían el horizonte de conocimiento y placer en su propia construcción ficcional. No es lo real, pero tampoco es mera representación de esta. De hecho, la obra en manos del lector o intérprete hace posible la autonomía de esta sobre la otra como argüíamos hace unos instantes. Y al igual que se habla de un lector emancipado (Jacques Rancière), también podría hablarse de una obra emancipada. Aunque con un hilo conductor, el yo, del que es imposible desprenderse. Así podrían ser entendidas como parte de una misma ipsidad en un acercamiento postmoderno donde los diferentes rostros de un yo conviven en la concepción de identidad. La relación de la obra- aquí, la vida- con el texto nos muestra la diferencia entre la una y la otra, pero también su proximidad. La complejidad del entramado texto-ficción-vida se expresaría de esta manera:

En realidad, dada su tridimensionalidad, el ejemplar de la novela que tenemos en las manos puede concebirse como una escultura, en la que el escultor no ha quedado satisfecho representando las cualidades generales físicas y visuales, sino que ha querido representar el texto mismo. (Herrnstein Smith, 1993, p. 47)

Pero en lugar de tornarse una idea conspicua: esculpir el texto es precisamente la manera en que las narraciones del yo representarían el texto, hecho que pretendería vislumbrar Herrnstein Smith al acercarse a la idea de poesía como ficción. Pero es precisamente con este ejemplo cómo nos hallaríamos presentes ante la gran paradoja intrínseca a tal cuestión. Es decir, representar/esculpir aquello que hemos denominado narraciones del yo, no es someramente representar/ esculpir un texto. Esta acción conllevaría rendir cuenta de la vida de un yo. O, siendo más directos, más allá de nuestra existencia como “criaturas verbales” estaríamos por construir un yo en base a esa suma de realidad y ficción que hemos defendido como autoficción. Pues si restáramos en un acercamiento histórico o documental de estos textos estaríamos asistiendo a una visión reduccionista de estos. En todo caso, estas formas de escritura nos situarían en el quicio de los géneros vinculados al yo y a la escritura histórica o reflexiva, en un umbral de tenuidad deliberada o ambigüedad que nos adentraría hacia la autoficción.

### **3.2 ¿Un nuevo género en el interior de las escrituras del yo?**

#### **3.2.1 La autoficción que nos importa**

“(A) este género ya le han salido hijos bastardos y hay quienes describen su propia obra de otro modo. De la “transbiografía a la “escrivência”: ¿Qué significan estas palabras? ¿Existen por capricho o designan algo inédito?” (Valdés, 2019, p. 15). Siempre es cautivadora esa idea de crear nuevos términos, como lo hiciese Doubrovsky, neologismos que indagan sobre un producto del conocimiento que difiere del resto. Sin embargo, en un terreno como el estudiado solo podemos seguir ciertos vocablos, redefinir posturas, matizar conceptos. De hecho, si somos honestos con nuestra investigación apuntaremos que la mayor parte de la *querelle* entre críticos de la autobiografía, de la autoficción, de los relatos del yo, de las narraciones autorreflexivas, se concreta en una cuestión perspectivista, pero principalmente en una forma de decir-como en cientos de cuestiones filosóficas o designativas- o también en una manera de llamarse. Quizá, lo inédito de este estudio, más tarde nos detendremos en la novedad de nuestra aproximación, es

la manera en que las “escrituras del yo” nos ofrecen ese ajuste del llamado yo en construcción a partir del relato que escribe sobre sí mismo. Porque si existe una finalidad que aúna a todos ellos es precisamente esa idea de ser reconocido como el “yo que relata”. Y entonces su misión adquiriría el poder del llamarse a uno mismo. Audre Lorde escribió *Zami* en 1982. En la publicación original su título dice: *Zami. A new spelling of my name*. Bajo la ilustración de la portada aparece escrito “A biomythography by Audre Lorde”. ¿Qué significa ese palabro que parece anunciarnos algo diferente a la biografía, la autobiografía y la autoficción? *Zami* es el nombre en carriacou que reciben las mujeres que trabajan juntas como amigas y amantes. *Zami* es la escritura a través de la que Audre Lorde se relata descubriéndose en su infancia como mujer negra lesbiana. *Zami* es la narración de “(c)ada mujer a la que he amado en mi vida” y que “ha dejado su huella en mí” (Lorde, 2009, p. 423)- en palabras de la autora.

Sus nombres, sus identidades, sus rostros, me alimentan como el maíz antes del trabajo. Vivo cada una de ellas como un pedazo de mí y elijo estas palabras con la misma gravedad con la que elijo transformar la palabra en poesía, núcleo esencial, visiones de futuro de todas nuestras vidas. (Lorde, 2009, p. 424)

Pero *Zami* también es “una nueva forma de escribir mi nombre”. Se trata de una escritura realizada a partir de la suma de fragmentos de otras mujeres, de las formas antiguas de hacer en las islas de las que desciende su familia, de las mujeres que vendrán, de las “visiones de futuro”. Esta obra narra el despertar sexual, el descubrimiento de la xenofobia, de la violencia sistémica, de la avidez por un “yo”, por la resolución de una mezcla de hombre y mujer “para incorporar a mi ser, dentro de mi ser, las partes más fuertes y más ricas de mi madre y de mi padre -para distribuir valles y montañas por mi cuerpo de la misma manera que la tierra se reparte en colinas y cumbres” (Lorde, 2009, p. 13).

En la edición española el orden de los elementos difiere en la portada. Dice así: “*Zami. Una biomitografía. Audre Lorde*” y en un cuerpo de letra mucho menor: “*Una nueva forma de escribir mi nombre*”. La transposición de los elementos del discurso nos advierte de la importancia que en estas últimas décadas han recibido las escrituras del yo. Y, además, incorpora un nuevo término. Como manifiesta Andrea Valdés, la aparición de nuevos vocablos que expliquen la experimentación en las escrituras del yo, así como la intimidad, la originalidad o la novedad se hace constante obligándonos a preguntarnos si son formas inéditas del yo con las que relatarse o por el contrario una necesidad de notoriedad. En el caso de Lorde, como otras escritoras feministas y fronterizas – recordemos a Gloria Anzaldúa o a Hélène Cixous, la relación

de la historia de una misma con los contextos que instauran y naturalizan la vida en comunidad (*autos-bios-grafé*) se extiende a la construcción proteica y mitológica. Entonces el *mythos* junto a la sustancia múltiple adquieren una dimensión transpersonal y simbiótica con la *zoé*. Anzaldúa manifiesta la fractura de la frontera, el aullido -como el del chacal o el dingo- en el árido desierto, así como la experiencia de una mestiza.

Como mestiza, no tengo país, mi patria me expulsó; sin embargo, todos los países son míos porque yo soy la hermana o la amante en potencia de toda mujer. (Como lesbiana, no tengo raza, mi propia gente me repudia; pero soy todas las razas porque lo queer de mí existe en todas las razas). No tengo una cultura porque, como feminista, desafío las creencias culturales-religiosas colectivas, creadas por hombres, de los Indo-hispanos y Anglos; sin embargo, soy una persona culta porque estoy participando en la creación de otra cultura más, una nueva historia para dar cuenta del mundo y de nuestra participación en él; un nuevo sistema de valores con imágenes y símbolos que nos conecten a unas personas con otras y con el planeta. Soy un amasamiento, soy un acto de amasar, de unir y juntar que no solo ha creado una criatura de oscuridad y una criatura de luz, sino también una criatura que cuestiona las definiciones de luz y de oscuridad y les asigna nuevos significados. (Anzaldúa, 2006, pp. 137-138)

Cixous por su cuenta, en *Las ensoñaciones de la mujer salvaje* (2003), evoca la niñez vivida en Argelia, la sensación de desposesión, duelo o pérdida de la tierra amada y el destino de su transfiguración como mujer salvaje.

Había perdido un tesoro irremplazable. Y esa pérdida irremplazable era la que iba a reemplazar las páginas cuya muerte todavía no admitía, aun cuando, al pasar el tiempo, iba acercándome al abandono de la búsqueda es decir a un abandono de un miembro del alma. (Cixous, 2003, p. 15)

El duelo por lo perdido y el sueño como escenario permiten que Cixous conquiste ciertas cuestiones de forma ambigua, desgarradora y jalonada a momentos ficticios a momentos surreales. Además, sus *rêveries* conectan con un texto clásico entre los estudiosos de las escrituras del yo: *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

Esta identificación con un monstruo, con un ser abyecto o mitológico que se nos ofrece en la autoficción la hallábamos en *Fils* de Doubrowsky – como expusimos en el apartado 3.1 Origen del término, definiciones y críticos (comentaristas) de la autoficción- o en *Truismes* de la escritora francesa Marie Darrieussecq donde su protagonista deviene un ser porcino a lo largo de un viaje por un París violento, corrupto y desconcertante. Tanto el título “truismo”, una verdad banal o evidente, como el animal en el que se transforma la narradora, evocan una realidad que se manifiesta en un lenguaje directo, estereotipado, sin ambages y, quizá por ello, lacerante.



La tétón au-dessus de mon sein droit s'était développé en une vraie mamelle, et il y avait trois autres taches sur le devant de mon corps, une au-dessus de mon sein gauche, et deux autres, bien parallèles, juste en dessous. J'ai compté et recompté, on ne pouvait pas s'y tromper, cela faisait bien six, dont trois seins déjà formés. Le jour se levait. J'ai été prise d'une soudaine impulsion. J'ai jeté un manteau sur moi et je suis allée droit au quai de la Mégisserie. J'ai attendu que les magasins ouvrent. J'ai pris mon temps pour choisir. J'ai acheté un joli cochon d'Inde aux yeux verts, une femelle, les mâles me dégoûtaient un peu avec leurs grosses trucs. Et puis j'ai acheté un petit chien. Ça m'a coûté cher. C'est assez rare les animaux, maintenant. Mais je n'ai pas eu besoin d'acheter une laisse<sup>251</sup>. (Darrieussecq, 1996, p. 56)

La metamorfosis a cerda mantiene ese lugar común de clichés machistas, sexistas- “de faire cochoneries elle est devenue une truie”<sup>252</sup>, se lee entre los comentarios de blogs que analizan *Truismes* bajo el mismo truismo-, que a lo largo de la obra se expande a otros personajes a través del racismo y el clasismo. Como continuadora de la tradición donde la metamorfosis es el objeto de la narración, el sujeto transmuta desde su interioridad, su intimidad, su corporeidad viendo en el exterior los cambios en relación a las peripecias acontecidas. Pero como heredera de esta misma tradición, lo que violenta de su misión no es el retrato fantástico de análisis moralista o de crítica frente a la sociedad, sino su real perverso. De esta manera, si recordamos el apartado dedicado al *mythos* y a la acción de la *mimêsis* dentro de este, observaremos como estos ejemplos de autobiomitografía, biomitografía *à la manière* de Lorde o autoficción ponen de relieve cómo las fuerzas creadoras y destructoras, los seres naturales humanos y no humanos, los fantasmas del pasado y las promesas del futuro, así como la quimera, la esfinge, el ciborg o la Pimoa Cthulhu<sup>253</sup> se alían en relaciones pegajosas, cronopolíticas y fabuladoras en la acción de la ficcionalización del yo.

---

<sup>251</sup> “El pezón sobre mi seno derecho se había convertido en una ubre real, y había otros tres puntos en la parte frontal de mi cuerpo, uno sobre mi seno izquierdo y dos más, bastante paralelos, justo debajo. Conté y conté, no había duda, eran seis, incluidos tres pechos ya formados. Amanecía. Me tomó un impulso repentino. Me eché un abrigo y fui directamente al Quai de la Mégisserie. Esperé a que abrieran las tiendas. Me tomé mi tiempo para elegir. Compré un lindo conejillo de indias con ojos verdes, una hembra, los machos me disgustaban un poco con sus cosas grandes. Y luego compré un perrito. Me costó caro. Los animales son bastante raros ahora. Pero no tuve que comprar una correa” (Darrieussecq, 1996: 56).

<sup>252</sup> “de hacer cosas sucias se ha convertido en una puerca”.

<sup>253</sup> La Pimoa Cthulhu es una de las protagonistas en el discurso que Donna Haraway ha ido urdiendo en la trama de lo que ha denominado Cthulhuceno. Haraway toma la figura tentacular de este arácnido bautizado por Gustavo Hormiga como Cthulhu evocando al monstruo de Lovecraft: “Esta araña está en su lugar, tiene un lugar; sin embargo, lleva el nombre de intrigantes viajes a otros lugares. Esta araña me ayudará con los retornos, con las raíces, con las rutas. El arácnido tentacular de ocho patas al que apelo adquiere su nombre genérico del idioma del pueblo Goshute de Utah, y su nombre específico, de los habitantes de las profundidades, de entidades abisales y elementales llamadas chthónicos. (...) Sé que mi araña de largas patas tiene aliados bien armados. Una miríada de tentáculos será necesaria para contar la historia del Chthuluceno”.(Haraway, 2019, p. 61)

Si el carácter monstruoso y fabuloso adquiere una importancia nuclear en la construcción mitológica del yo de la autoficción, otras formas vinculadas con lo germinal, lo orgánico, lo interesado y lo vampírico -como forma de supervivencia- crecen exponencialmente en torno a esta. Así la figura del parásito pareciese la más adecuada para definir ciertas estructuras naturales de la ficción en la autoficción. De esta manera, seguiremos a Ali Behdad definiendo la autoficción como un discurso parásito. Behdad incluye en su estudio sobre el orientalismo en la época de la disolución colonial el recurso que Michel Serres empleó para designar al parásito:

He uses the world in its polysemy – the biological parasite (i.e., the organism that feeds off another living organism), the social parasite (i.e., the overbearing guest), and the communicational parasite (the static or the noise in a channel of communication) – to demonstrate how the figure of the parasite disrupts a system by violating the structure of exchange, but in doing so creates a new and more complex order. As a “third category”, the parasite resembles the figure of the transvestite in that it constitutes a disruptive element that intervenes in cultural exchanges by challenging their binary logic.<sup>254</sup> (Behdad, 1994, pp.114-115)

De esta manera, podríamos decir que la autoficción parasita un organismo mayor (la autobiografía o la novela), es la huésped que nadie espera, el ruido que desbarata la conspicua comunicación, la tercera categoría que rompe con la lógica de los binarios. En torno a esta correlación de hilos que se anudan en la trama de la autoficción, una figura se eleva sobremanera. Quizá porque en su trabajo como escritora y en su vida la fabulación, el pensamiento crítico, el travestismo y la lucha anticolonialista, así como la hibridez de los géneros se dio de manera primigenia. Nos referimos a Isabelle Eberhardt (Ginebra, Suiza, 1877- Aïn Sefra, Argelia, 1904). Conocida como la escritora nómada, la *bonne nomade*, *l'amazone des sables*, *la vagabonde*, representaría la ruptura orientalista -en el sentido que ofrece la obra de Edward Said- por un *désir d'Orient* que la convierte en parte de ello. De hecho, se la oía repetir incansablemente “yo nací musulmana” y así murió a las orillas del Oued en Argelia. Aristócrata de descendencia rusa y educada desde una posición anarquista se inclinó por los estudios literarios y por el aprendizaje del árabe, entre otras lenguas que dominaba a la perfección. A una temprana edad ingresó en el mundo de la textualidad escribiendo sus *journaliers* y pronto

---

<sup>254</sup> “Él usa la palabra en su polisemia: el parásito biológico (es decir, el organismo que se alimenta de otro organismo vivo), el parásito social (es decir, el huésped dominante) y el parásito comunicacional (la estática o el ruido en un canal de comunicación) - para demostrar cómo la figura del parásito interrumpe un sistema al violar la estructura de intercambio, pero al hacerlo crea un orden nuevo y más complejo. Como una “tercera categoría”, el parásito se asemeja a la figura del travesti en cuanto constituye un elemento disruptivo que interviene en los intercambios culturales desafiando su lógica binaria” (Behdad, 1994: 114-115).

decidió refugiarse en la identidad que siempre la seguirá, la de escritora. Su vida, marcada por una provisionalidad imperante, devendrá extravagante a los ojos de su época y fascinante a los que nos acercamos a su lectura en la actualidad. Si es ella misma la que se inscribe en el mundo de la literatura con la escritura de diarios, cartas, artículos y relatos -como escritora-, también es ella misma la que da origen a su leyenda como personaje de ficción a través de la construcción de su propia identidad errante. Eglal Errera en los comentarios a las *Lettres et journaliers* de Isabel Eberhardt nos dirá:

Isabel aime à brouiller les pistes, à changer de nom et d'identité suivant l'époque de sa vie, suivant l'interlocuteur du moment. Elle le fait légèrement, en toute liberté, comme un jeu que l'on pousse à l'extrême, avec sérieux certes, mais sans gravité. Sans souffrance, de moins apparemment<sup>255</sup> (Eglal en Eberhardt, 1991, p. 19).

Así firmaría sus diarios y textos con diversos nombres destacando principalmente Isabel de Moërder o Nicolai Podolinsky, saltando del femenino al masculino con naturalidad, recogiendo los orígenes diversos de su familia y de su educación hasta llamarse Mahmoud Saadi cuando ingresa en la escuela de la Zaouiïa, como estudiante del *Taleb*, y comienza su acercamiento a los *marabouts* a través de una identidad musulmana, nómada y masculina. Su identidad móvil hizo que tomara nuevas formas de designación, pero solo una es la que mantendría a lo largo de toda su vida: Isabelle Eberhardt, la escritora. Puesto que “ces histoires que l'individu raconte sur lui-même peuvent être vrais ou fictives, mais l'identité narrative assure la permanence du moi à travers ses changements. À défaut d'une substance identitaire, le sujet construit son identité provisoire en se racontant”<sup>256</sup> (Barstad, 2002, p. 265). Según, Leila Hadouche-Dris quien explica el uso del pseudónimo en Eberhardt, en lo que se denomina *écriture pseudonomique*, frente al uso de este en otros escritores que buscan el anonimato, la presenta como un caso terapéutico de personalidad múltiple en la que un nombre va matando al otro hasta llegar a la personalidad deseada. “Chaque étape dans l'itinéraire de cette écriture, chaque lettre écrite et chaque feuillet rempli, contiennent en abyme l'histoire d'Isabelle

---

<sup>255</sup> “A Isabel le gusta borrar los rastros, cambiar su nombre e identidad según el momento de su vida, según la persona con la que esté hablando en ese momento. Lo hace a la ligera, con total libertad, como un juego que se lleva al extremo, en serio ciertamente, pero sin gravedad. Sin sufrimiento, al menos aparentemente” (Eglal en Eberhardt, 1991, p. 19).

<sup>256</sup> “estas historias que el individuo cuenta sobre sí mismo pueden ser verdaderas o ficticias, pero la identidad narrativa asegura la permanencia del yo a través de sus cambios. En ausencia de una sustancia identitaria, el sujeto construye su identidad provisional contándose a sí mismo” (Barstad, 2002, p. 265).

Eberhardt”<sup>257</sup> (Hadouche-Dris, 2007, p. 111). No obstante, es a través de la *personnalité aimée*, Mahomaud Saadi, su yo oriental, por la que llega a ser parásito entre dos culturas: oriental y occidental, dos géneros: femenino y masculino y dos voluntades: ser nómada y ser escritora. Pero al mismo tiempo, el parásito – aquí Isabelle Eberhardt- también fue parasitada. En primer lugar, por el propio aparato colonialista contra el que luchaba y, en segundo lugar, por su editor, Victor Barrucand, quién después de que la escritora muriese, intentando recuperar sus textos del fango del Oued en 1904, construyó la leyenda de Isabelle Eberhardt. Sin embargo, una recurrente imagen hace inasible su legado. En su relato *Le Rivale* construye un fidedigno retrato de su personalidad: “Nomade j’étais, quand toute petite je rêvais en regardant les routes, nomade je resterais toute ma vie, amoureuse des horizons changeants, des lointains encore inexplorés” y “Je me garde dans mes abandones”<sup>258</sup> (Eberhardt, 2008, p. 116). Así, la vida nómada se extiende como práctica escrituraria, como una autoficción vagabunda.

(E)l texto viajaría de un lugar a otro sin enraizarse teniendo sus propias leyes fuera de los límites del nomos; puesto que sus escritos como su apuesta por una vida nómada rompen con la tendencia a la coherencia interna del discurso dominante, nos dota de un nuevo inventario sobre lo oriental y también nos ayuda a interrogarnos sobre las vías del discurso postcolonial. (Capliure, 2004, pp. 270-271)

Por último, Isabel Eberhardt volvería a ser Isabel Eberhardt en dos sentidos. Por un lado, como la firmante de sus textos, la escritora. Pero, por otro lado, como Isabel Eberhardt el mito. Esa misma idea de *mise en abyme* que proyecta sobre la obra de Eberhardt nos sirve para entender el paso a su propia ficcionalización y como este es estirado por el propio Barrucand como editor de sus textos, pero también por el resto de comentaristas y críticos que tomamos a Isabel Eberhardt como ficción de nuestras narraciones o modelos autoficcionarios.

Por último, entenderíamos la autoficción como dispositivo en el sentido de Michel Foucault y Giorgio Agamben<sup>259</sup>. Como analizábamos anteriormente al definir el yo en la

---

<sup>257</sup> “Cada paso en el viaje de este escrito, cada letra escrita y cada hoja completada, contienen en el abismo la historia de Isabelle Eberhardt” (Hadouche-Dris, 2007, p. 111).

<sup>258</sup> “Nómada era, cuando muy pequeña soñaba mirando los caminos, nómada me quedará toda la vida, enamorada de los horizontes cambiantes, los lejanos aún inexplorados” y “Me conservo en mis abandonos”.

<sup>259</sup> “1. (El dispositivo) se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos. 2. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. 3. Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber (Agamben, 2011, p. 250).

autoficción, las conexiones directas entre el sujeto y las estructuras de poder se nos ofrecen a través del cuidado de sí. De hecho, siguiendo a Foucault argüíamos que el acceso a la tan famosa ontología del presente se orientaba a través del cuidado de sí y, por tanto, al conocimiento del sujeto. Ante ello, algo debemos tener claro, las tecnologías del yo que producirían ese dispositivo autoficcionario no son independientes. Estas se ven íntimamente conexas con otras formas de dominio y de exégesis. Nos referimos a las tecnologías de producción, las tecnologías de sistemas de signos y las tecnologías de poder, según la lectura del pensador francés. La suma de las cuatro teje un entramado de relaciones de poder-saber. Mientras las dos primeras se articularían entorno al aparato de conocimiento: ciencia y lingüística, las tecnologías de poder y del yo concentran su atención en la dominación y el individuo. Estas conexiones se observarían en relación al yo y a los otros en lo que Foucault apunta bajo su hermenéutica del sujeto. Otra de las ideas clave para descifrar al sujeto a través de las tecnologías del yo se basaría primordialmente en la actividad del cuidado de sí, como apuntábamos más arriba. Pero atendiendo a que “se trata de distintas formas de cuidado, se trata de distintas formas del yo” (Foucault, 2000, p. 53). Y, además, estas presumiblemente se interconectan con las actividades de la vigilancia y de la escritura a través de la tradición confesional. “Así, se prestaba atención a todos los matices de la vida, al estado de ánimo, a la lectura y la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir”<sup>260</sup> (Foucault, 2000, p. 63). Siguiendo estas líneas, nos preguntaríamos ¿acaso podríamos tener ante nuestros ojos en la autoficción una tecnología del yo?

En términos foucaultianos este “yo” se construye en cuanto microfísica de poder. O sea, a tenor de los acontecimientos sociales, políticos, entre las relaciones de poder y saber que configuran la red o dispositivo en el que habitamos como sujetos. Las instituciones en la red de relaciones poder-saber-sujeto producen una serie de mecanismos de identificación entre los individuos. Es decir, una serie de tecnologías por las que se controla, castiga y sujeta al individuo. Se trata de una violencia sistémica que atraviesa al sujeto y de la que es imposible liberarse. De hecho, Foucault negó toda intención de ofrecer soluciones a los problemas expuestos. Según la aproximación de Miguel Morey a la obra de Foucault, existiría un cierto interés en no desarrollar una teoría. Sus investigaciones se escribirían como forma de “explorar una posibilidad”. Como

---

<sup>260</sup> En las técnicas del yo, que más tarde se convertirán en técnicas espirituales en el cristianismo, el escrutinio de los pensamientos, de la reflexión de vida cotidiana y de cómo afectan las cosas al cuerpo y al estado de uno son principales. Y para tener un digno seguimiento de esos estados y de la transformación en uno la escritura será primordial.

atiende a sugerirnos se enfocaría en el armazón de una “metodología-ficción” (Morey en Foucault, 2000, p. 17) donde su escritura en condicional nos devolvería al resonante “¿y si...?”. De nuevo, la escritura del yo en la autoficción enlaza con un ejercicio especulativo donde la narrativa es capaz de abrirse a un horizonte de mundos por venir. Así, podríamos determinar que la investigación de un “yo” que como sujeto es atravesado por la microfísica del poder y cuestionado por la ficción, podría dirigirnos a un replanteamiento de nuestros cuerpos en relación a la vida y en relación a nuestros deseos, fantasías y especulaciones. Entonces, podríamos valorar la autoficción como dispositivo de re-pensamiento y re-situación en el interior de las tecnologías de poder globalizadoras e individualizantes, así como en la hermenéutica como sujetos. Quizá, o al menos nuestra tentativa descansaría en este lugar, la autoficción se establecería como un dispositivo de subjetividades autoconsciente y, por lo tanto, como un auto-productor que niega los mecanismos de subjetivación anteriores ya sea a través de la autobiografía, sea a través de la novela del yo. La autoficción proveería de una “posibilidad de ser” construida por la ficción con la que imaginarnos. De aquí la importancia que la autoficción pueda tener como una narración especulativa sobre mundos por venir, como veremos en el análisis pormenorizado de los casos de estudio en el siguiente capítulo.

### **3.2.2 La autoficción en las artes visuales**

Según el estudio desplegado a lo largo de estas páginas, la autoficción pareciera descansar diáfana en cuanto a sus definiciones, orígenes, relaciones con otras manifestaciones o escrituras del yo e incluso como dispositivo ficcionalizador de mundos posibles. No obstante, si hemos remarcado hasta ahora que las artes visuales habrían tenido un papel importante en el acceso y comprensión de esta en el terreno de la teoría y la práctica literaria, sorprende que los estudios sean exiguos y nada esclarecedores en el terreno de las artes visuales haciéndonos volver sobre los pasos, llegando de nuevo a los escollos de sus orígenes. Es decir, incidiendo en una vuelta a la autobiografía visual como autoficción. Pero esta vez sin pretensiones resolutivas, sino más bien con la intención de embrollar más el hilo de la trama.

Hasta la fecha dos importantes estudios publicados ponen de relieve estas cuestiones en el estado español: *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (2009) y *No soy yo*.

*Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011) firmado por Anna María Guasch y Estrella de Diego respectivamente. También destaca la publicación de *En primera persona: la autobiografía*<sup>261</sup> (2008), así como el número especial dedicado a la autobiografía de la revista *Exit* (2013). Por último, las dos ediciones de los seminarios y exposiciones de VISIONA en Huesca (2015-2016), una dedicada a la autobiografía y otra al álbum familiar ("Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea" y "Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar"<sup>262</sup>) cerrarían los estudios más concluyentes al respecto. Aunque, como podemos percibir a través de sus títulos, el acercamiento que brindan todos estos casos se sitúa en la autobiografía, sea esta más o menos experimental.

Por otro lado, de mayor alcance, hallamos las diferentes publicaciones que en medios literarios y artísticos extranjeros se han publicado y donde, casi de manera extravagante, se han ido colando una serie de textos que rinden cuenta de la autoficción en las artes visuales. El mejor ejemplo se hallaría en el magazine en línea *Image [&] Narrative* cuyos números 19 (2007) y 22 (2008) se dedicaron a la "Autofiction and/in Image - Autofiction visuelle I y II". En ellos podemos percibir cómo los casos de estudio sobre autoficciones visuales despliegan diferentes temáticas aquí tratadas y que indican sobre la naturaleza representacional del yo, la crítica a la normalidad, la reivindicación de los derechos de las minorías, etc. No obstante, el empleo del término autoficción ha tomado una mayor importancia siendo habitual en títulos de piezas o nombres de exposiciones donde no se explicita el significado o la situación de esta, sino más bien parecen secuelas heredadas de su relación con la autobiografía.

En *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*<sup>263</sup> (2009) Anna María Guasch lanza una serie de preguntas que nos situarían en el campo de juego de las artes visuales, a saber, la relación con el objeto, la formalización plástica o visual de las ideas, la vida como arte y el arte como vida. Dicen así:

---

<sup>261</sup> Publicación realizada en el marco de las XIII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid.

<sup>262</sup> Ambos congresos y sus publicaciones recogían investigaciones en torno a la autobiografía, la intimidad, el archivo y el álbum de familia desde las prácticas artísticas actuales.

<sup>263</sup> Este estudio tuvo origen dentro del desarrollo del programa de investigación "Biography" en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2003.

¿Cómo algunas de las propiedades y características de los objetos conforman la producción verbal de una biografía de artista? ¿Cómo las interacciones con los objetos artísticos contribuyen a los procesos de formación de la identidad en la consideración de la biografía? ¿Cuáles son los “modos biográficos” dentro de las artes visuales? (Guasch, 2009, p.11)

Las cuestiones expuestas por Guasch, y que recogen las preocupaciones de la más de una treintena de investigadores que participaron en el encuentro que cita la catalana en California, se congregan ante la posibilidad de que los objetos creados por el artista cuenten por ellos sobre ellos y para ellos mismos - como rezaba la divisa nietzscheana sobre la autobiografía: “yo me cuento mi vida a mí mismo”. Los objetos producidos por el artista son parte del vocabulario con el que se expresa, son parte de su vida y de su creación. Pero, además, estos objetos se predisponen a la interacción con otros individuos cuya incidencia se plantea como una incógnita para el artista. Tomemos un caso en el que hemos trabajado en los últimos años como rescate de una artista española que, tras su muerte, pareció olvidada y cuya obra consideramos es necesaria analizar desde una perspectiva feminista. Nos referimos a Ángeles Marco. Como explicamos en los ensayos *Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco y Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco*, las relaciones entre performance, lenguaje, performatividad e identidad son muy estrechas en el trabajo de la artista valenciana evidenciando en este una construcción del yo o autoficción.

(E)n esa puesta del yo en el abismo, es decir, narrado dentro de la misma narración, provoca una cesura entre la realidad y la ficción. Puesto que se evidencia un trabajo de ficción constante que permea en cada poro de la realidad construyendo lo real. Así la ficción queda inscrita en la puesta del “yo”. (Caplliure, 2019, p. 87)

Por un lado, observamos en ciertas piezas de performance cómo la artista toma consciencia de su ficción performativa presentándose en el instante presente. Para la exposición *Presente* de 1991 en la galería El diente del tiempo (Valencia), Marco produjo una serie de imágenes cuyo protagonista es su rostro tomado desde diferentes puntos de vista: de cara, de perfil o de espaldas, como una ficha identificativa o policial. Un texto acompaña las ocho estampas “YO SOY. PRESENTE. PRESENTE INDICATIVO DEL VERBO SER”. En las imágenes que presentan su rostro, observamos la boca entreabierta a punto de decirnos “yo soy”. En una suerte de escansión de estas palabras (“yoooo, ... soo ... ooyyy”) parece extender su presencia como si no quisiera que estas palabras acabasen de decirse nunca y que, así, el presente permaneciese para siempre. Pero, también, podría decirnos en un gesto performativo: “yo soy cuando me digo yo soy. En este presente, soy. En el indicativo del verbo ser, yo soy. Soy siendo, soy diciendo que yo soy” (Caplliure, 2019, p. 88). Por otro lado, podemos observar esta



consecución llevada al espacio físico y a la performance a través de su instalación y acción *Presente-Instante* (1991-1992). La instalación está compuesta por ocho planchas de metal de las que penden una serie de placas con el texto en negativo, el mismo que escribió para su serie *Suplemento* (1990-1992). Otra plancha situada en el suelo recoge un mono y unas botas que la artista emplea en la performance quedando cerrada tras esta como una vitrina. Dos focos cierran la escena iluminando el atuendo. Un monitor con la imagen de la artista en primer plano, quien profiere repetidamente la palabra “presente”, acompaña el espacio instalativo. Como performance, Marco retoma este mismo lugar, hace de él escenario para la acción. Vestida con un mono de trabajo y unas botas arrastra un carrito construido con una de las planchas que la rodean. Este carrito nos recuerda al soporte que la artista empleó como vitrinas en las mesas de luz de *Suplemento*. La caja es tirada hasta el centro de la instalación donde la esperan los dos focos y el monitor que, emitiendo como un mantra la acción de Marco, nos recuerda que ella está “presente”, que la acción se desarrolla en el presente. Se desabrocha el mono, bajo este lleva uno idéntico, lo deja en el interior de la caja junto a las botas. Apaga los focos.

Lo significativo de la serie *Presente-Instante* es que inaugura un tiempo en el que Marco aparece en escena. Su cuerpo como su rostro o su voz serán parte de la obra. Y este hecho se hace fundamental cuando la presencia, la figura de la mujer artista que es, deja de estar ausente. Abandona la metáfora viva en la que sus esculturas constituían un “entre” para proyectarse como la presencia del instante. (Capliure, 2018, p. 150)

De hecho, como pretendimos atestiguar en *Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco*, a través del análisis de bocetos y esquemas de performances- algunas realizadas otras no-, las obras escultóricas, instalativas y las performances en las que se empleaban ponen de relieve cómo desde el objeto postminimal o postconceptual se puede construir una ficción del yo. En el caso de Marco reivindica con su cuerpo y obra el “tránsito”, el “entre”, el “salto al vacío” o el “suplemento”.

De esta manera, como aclararía De Diego, “(l)o que importa no es lo que se escribe, ni siquiera lo que se puede escribir sobre sí mismo, sino quién se es mientras se escribe” (De Diego, 2011, p. 148). En este evidente acto performativo, la performance y la performatividad se unen para concluir en un yo donde se evidencia la tendente transformación del hacerse en el acto. En cada una de estas acciones nos desprendemos de la anterior, “implica la ausencia de los que somos ahora. De los que estamos siendo mientras escribimos” (De Diego en Herráez y Rubira, 2008, p. 246), puesto que somos el que ficcionaliza y el que es ficcionalizado, y el encuentro de

ambos pareciera una quimera. En este sentido, uno de los ejemplos más aludidos en la autobiografía contemporánea, así como en los estudios de las autobiografías visuales portador de luz sobre estas constantes es *Roland Bathes par Roland Barthes*. La obra pertenece a una colección de escritos autobiográficos en la que se invitó a participar a Roland Barthes. La colección tenía como norma titular la obra con el nombre del autor al que se le añadía un “*par lui-même*” (por él mismo). Como podemos observar, Barthes recondujo el título de la obra hacia el interés marcadamente ensayístico de hacer compadecer no al autor y al personaje como nos habría transmitido lo aprendido de Lejeune, sino al escritor y al crítico o a Roland y a R.B. y también al profesor y al hijo/padre/marido. El caso de Barthes entraría en un nuevo paradigma autobiográfico que, aunque ya existente, nunca había gozado de los estudios pertinentes por las razones que hemos visto con anterioridad en la definición de *El pacto autobiográfico*. Porque, quizá, ¿pudiésemos llamarle autoficción? En *Roland Barthes par Roland Barthes* priva el pensamiento del universo conceptual del autor, partiendo de una identidad construida por la escritura y la crítica escrituraria. Por ello, de nuevo reiteramos que la acción performativa de la escritura queda latente en el relato de la vida de uno.

Je ne dit pas: “Je vais me décrire”, mais: “J’écris un texte, et je l’appelle R.B.” Je me passe de l’imitation (de la description) et je me confie à la nomination. Ne sais-je pas que, dans le champ du sujet, il n’y a pas de référent? Le fait (biographique, textuel) s’abolit dans le signifiant, parce qu’il coïncide immédiatement avec lui: en m’écrivant, je ne fais que répéter l’opération extrême par laquelle Balzac, dans *Sarrasine*, a fait “coïncider” la castration et la castration: je suis moi-même mon propre symbole, je suis l’histoire qui m’arrive<sup>264</sup>. (Barthes, 1993, p. 62)

Como explicábamos, en la autobiografía de Roland Barthes, además de relatar en *sotto voce* algunos detalles de su vida cotidiana y profesional, algunos comentarios a fotografías de su niñez -puesto que *Roland Barthes par Roland Barthes* también es un álbum de fotos familiares-, define muchos de los conceptos que se sitúan entre su trabajo, su reflexión, su escritura y como estos afectan a su vida. De hecho, nos apresuraríamos a decir que algunas ideas nos colocarían a pensar a Barthes en el interior de sus obras, más allá de una autobiografía intelectual, como obra. De hecho, la forma en la que se nos presenta, álbum de familia, pero también el modo alfabético -según una serie de nociones que el francés va tratando- con la que escribe este texto anula la forma más tradicional de la cronología ofrecida en la autobiografía

---

<sup>264</sup> “Yo no digo: “Me voy a describir a mí mismo”, sino: “Estoy escribiendo un texto y lo llamo R.B.” Prescindo de la imitación (de la descripción) y confío en la nominación. ¿No sé yo que en el campo del sujeto no hay referente? El hecho (biográfico, textual) está abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él: al escribirme a mí mismo, sólo repito la operación extrema con la que Balzac, en *Sarrasine*, hizo la castración y la castratura: yo mismo soy mi propio símbolo, soy la historia que me pasa”.

para adaptarse a un modelo más “artístico”. Porque, “(i)f words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature”<sup>265</sup> (Le Witt, 1999, p. 107). Aquí vida y arte se cruzan secuencialmente. Así volveríamos al interior de sus obras, no en cuanto trabajo o pensamiento, sino en cuanto forma de vivir. “J’écris: ceci est le premier degré du langage. Puis, j’écris que j’écris: c’en est le second degré”. “Le second degré est aussi une façon de vivre”<sup>266</sup> (Barthes, 1993, p. 70). Vivir, ¿cómo? Vivir actuando, vivir escribiendo. Barthes se representa bajo innumerables cuerpos, pero principalmente es uno: la mano del escritor.

En estas acciones “el cuerpo se epitomiza como intento narrativo-performativo del yo” (Caplliure, 2016, p. 213). La mano y el escribiente, Barthes o Khatibi; la oreja y la *otobiographie*<sup>267</sup>, Derrida; el rostro y la artista, Ángeles Marco. Es en el cuerpo, en la propia carne, donde se encarnan mejor las historias que nos contamos sobre nosotros mismos. Aunque, “(l)a yoidad, esa presencia y existencia del yo bajo el cuerpo en el mundo es dibujada mediante la tinta del relato” (Caplliure, 2016, p. 215). De hecho, nos hallaríamos ante el amanecer de un nuevo medio, la novela como medio en las artes visuales, tal y como argumenta David Maroto, escritor, comisario y artista.

The artist’s novel expands the narrative beyond the space of the page to take place in a body of work that belongs to the same art project. The connection between them is imbued with a shared narrativity although, individually, they do not need to be narrative<sup>268</sup>. (Maroto, 2019, p. 39)

Pero, también más allá de esta. Puesto que la vida del que se relata se funde entre la palabra, la acción y la carne. Si el cuerpo fue introducido a través de las artes de vanguardias del pasado siglo XX en el campo de la creación como un recurso más, los objetos que acompañan la producción del artista no se alejaron en absoluto en la construcción de sus hacedores. Fue el arte conceptual y sus herederos en el arte postminimal o postconceptual quienes comprendieron mejor cómo el objeto podía representar una intimidad o un relato de la vida del

---

<sup>265</sup> “(S)i se usan palabras y proceden de ideas sobre arte, entonces son arte y no literatura”.

<sup>266</sup> “Escribo: este es el primer grado del lenguaje. Entonces, escribo que escribo: este es el segundo grado”. “El segundo grado es también una forma de vida”.

<sup>267</sup> Empleando el quiasmo como recurso, Derrida transpone *auto* por *oto*. La transformación implica un análisis que parte de lo oral, la boca, al oído, la oreja del otro. ¿Quiénes presentarían la oreja para escuchar lo indecible? “Je me parle à moi-même d’une certaine manière et mon oreille est immédiatement branchée sur mon discours et sur mon écriture” (Derrida, 1982, p. 70).

<sup>268</sup> “La novela del artista expande la narrativa más allá del espacio de la página para ubicarse en un cuerpo de trabajo que pertenece al mismo proyecto de arte. La conexión entre ellos está imbuida de una narratividad compartida, aunque, individualmente, no necesitan ser narrativos”.

artista más allá de su uso cotidiano o su carácter plástico. “Far from being the mere transposition of a literary genre to currents in visual art, “visual autofiction” forms a contemporary aesthetic stratagem that creatively appropriates conceptual art's aporias”<sup>269</sup> (De Bloois, 2007). Puesto que la ““autoficción” is a particularly efficient tool for the analysis of a variety of media and genres”<sup>270</sup> (De Bloois, 2007) basándose en una herencia genealógica inscrita en la postmodernidad literaria de Doubrovsky y Barthes. De hecho, la autoficción nos instiga a construir un pensamiento crítico, especulativo y fabulado sobre las maneras de hacer. La autoficción “represents a rethinking of the function, uses and forms of “critique” within contemporary art”<sup>271</sup> (De Bloois, 2007). Por eso, a lo largo de nuestra investigación hemos tratado de asociarla a la teoría ficción y a lo que algunos críticos han denominado *fictocriticism*, fictocriticismo o crítica ficción. En este sentido, obras como las de Lucy R. Lippard (*Yo veo/ Tú significas*) o Chris Kraus (*Video Green o I love Dick*) representarían el empleo crítico, feminista y ficcional que entroncaría con la crítica en la autoficción visual que plantea De Bloois.

Gerrit Haas, experto en las escrituras fictocríticas, plantearía esa famosa intersección entre ética y estética, acción y poética. Como hemos ido mostrando a lo largo de esta investigación, la autoficción como el fictocriticism harían indistinguibles los marbetes dicotómicos, borrarían las diferencias y harían indiscernibles la ficción de lo real, la poética de la acción, la forma del fondo. Estas serían las únicas normas que regirían una y la otra. La tradición del fictocriticism incluye en su horizonte de análisis la perspectiva feminista, postcolonial y *queer*, de la misma forma que la autoficción que nos importa. Puesto que

(l)a autoficción, como apuntó Serge Doubrovsky, es la escritura de aquellos que no pueden escribir su autobiografía. Y, por lo tanto, el acicate perfecto para las minorías revolucionarias. Aquel posible lamento se ha convertido en aullido para quien escribe autoficción. Así, provee a muchas mujeres que toman la escritura o la creación visual de corte autoficcional como munición contra el status quo, puesto que las mujeres todavía seguimos viendo menguadas nuestras posibilidades de acceso a una gran parte de la esfera social, política y científica. (Caplliure, 2021)

---

<sup>269</sup> “Lejos de ser la mera transposición de un género literario a las corrientes del arte visual, la “autoficción visual” forma una estrategia estética contemporánea que se apropia creativamente de las aporías del arte conceptual”.

<sup>270</sup> ““autoficción” es una herramienta particularmente eficaz para el análisis de una variedad de medios y géneros”.

<sup>271</sup> “representa un replanteamiento de la función, los usos y las formas de la “crítica” dentro del arte contemporáneo”.

Pero, no solamente las mujeres, sino todo sujeto excéntrico fuera de la norma. La autoficción se revelaría como lugar en el que las historias vividas, el presente y el avenir se reúnen en las formas de lo posible, de lo múltiple y de la excepción. Así, “el cuerpo vivido celebra que está todavía por venir” (Caplliure, 2016, p. 216).

### 3.2.3 Un ejercicio de ficción crítica (*fictocriticism*). Henrik Olesen y la autoproducción

De esta manera, antes de sumergirnos en una serie de casos donde estudiaremos la autoficción en las artes visuales a lo largo del próximo capítulo, tomemos un ejemplo de cómo el *fictocriticism* podría ser empleado en su análisis de las obras autoficcionarias en el arte actual. Como veíamos unos párrafos arriba, Anna María Guasch se preguntaba cómo los objetos podrían formar la identidad y como estos objetos serían devueltos a la producción artística actual como conformadores de un relato autoficticio. Para comprender cómo se formula esta idea acerquémonos a la obra de Henrik Olesen. Exploremos uno de sus trabajos más significativos, *Mr. Knife and Mrs. Fork* (2008).

En una sala del museo, casi vacía o al menos en apariencia, percibimos la existencia de una serie de objetos pobres: palos recuperados de una instalación anterior-uno de ellos cogido a otro mediante tornillos-, una rama de árbol torcida, algún frasco alimenticio, quizá de confitura quizá de crema de chocolate y avellanas, una caja de cartón y en el suelo un documento impreso amontonado en dos columnas. Este texto es encabezado por el siguiente título: *El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta al Sr. Cuchillo y la Sra. Tenedor*. ¿Quiénes son estos personajes? Si recordamos bien, al encaramarnos sobre la caja de cartón encontramos un cuchillo y un tenedor en plástico y en metal. Pero ¿qué espectáculo de variedades nos presenta el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en esta ocasión con tan inusuales protagonistas? Volvamos atrás. La exposición es una muestra colectiva titulada *Formas Biográficas. Construcción y mitología individual* celebrada entre el 27 de noviembre de 2013 y el 31 de marzo de 2014, y está comisariada por Jean-François Chevrier para el MNCARS de Madrid.

Las cartelas de la sala en particular nos dicen:

*MR. KNIFE AND MRS. FORK*  
[SR. CUCHILLO Y SRA. TENEDOR]

*El Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía presenta al  
Sr. Cuchillo y a la Sra. Tenedor*  
2008  
Cuadernillo de 4 páginas impresas  
29,5 x 21 cm

*Mr. Knife and Mrs. Fork*  
[El Museum Ludwig presenta al  
Sr. Cuchillo y a la Sra. Tenedor]  
2009  
Caja de cartón, cubiertos y frasco  
32,3 x 40 x 17 cm  
Museum Ludwig, Colonia /  
Préstamo Gesellschaft für  
Moderne Kunst am Museum

*Mr. Knife and Mrs. Fork. Angle*  
[Sr. Cuchillo y Sra. Tenedor.  
Ángulo]  
2009  
Madera, pintura y tornillos  
159,3 x 6,8 x 4,3 cm  
Museum Ludwig, Colonia /  
Préstamo Gesellschaft für  
Moderne Kunst am Museum  
Ludwig Köln e.V. 2012,  
Wolfgang-Hahn-Preis 2012

*Mr. Knife and Mrs. Fork.*

*Self-production*

[*Sr. Cuchillo y Sra. Tenedor.*

*Autoproducción*]

2009

Rama, marcador y clavos

211,7 x 14,5 x 4 cm

Museum Ludwig, Colonia /

Préstamo Gesellschaft für

Moderne Kunst am Museum

Ludwig Köln e.V. 2012,

Wolfgang-Hahn-Preis 2012

*Mr. Knife and Mrs. Fork. Sock*

[*Sr. Cuchillo y Sra. Tenedor.*

*Caletín*]

2009

Caletín de algodón

13 x 30 cm

Museum Ludwig, Colonia /

Préstamo Gesellschaft für

Moderne Kunst am Museum

Ludwig Köln e.V. 2012,

Wolfgang-Hahn-Preis 2012

*Mr. Knife and Mrs. Fork.*

*Portrait of My Father*

[*Sr. Cuchillo y Sra. Tenedor.*

*Retrato de mi padre*]

2009

Dos piezas de madera, pintura,

tornillos y frasco

111,7 x 4,4 x 6,8 cm /

96,6 x 4,4 x 6,8 cm

Museum Ludwig, Colonia /  
Préstamo Gesellschaft für  
Moderne Kunst am Museum  
Ludwig Köln e.V. 2012,  
Wolfgang-Hahn-Preis 2012

*Mr. Knife and Mrs. Fork.*  
*Portrait of My Mother*  
[*Sr. Cuchillo y Sra. Tenedor.*  
*Retrato de mi madre*]  
2009

Madera, pintura y tornillos  
177,4 x 6,7 x 4,3 cm  
Museum Ludwig, Colonia /  
Préstamo Gesellschaft für  
Moderne Kunst am Museum  
Ludwig Köln e.V. 2012,  
Wolfgang-Hahn-Preis 2012

Nada más que lo intuido o percibido a nuestra entrada según los materiales y objetos que hallamos a nuestro paso, y, sin embargo, las cartelas inciden en que aquellos listones reciben los nombres familiares de padre y madre. Repasemos. Un listón en posición vertical en el centro de la sobria estancia nos da la bienvenida. En él destaca escrito a mano el nombre de la pieza *Portrait of My Mother*. Otro, atornillado, se instala esta vez en una de las paredes y en su parte superior se posa un tarro de mermelada, *Portrait of My Father*. Mientras, el listón más pequeño, también es colocado en otra de las paredes, se posiciona en este caso de forma oblicua: *Angle*. A este último le acompaña una cartela más amplia con un texto: “Este niño no está aquí. No es sino un ángulo. Un ángulo por venir. Y no hay ángulo”. Siguiéndole un fragmento que también hallaremos en el texto teatral:

Y, sin embargo, es precisamente este mundo del Padre + la Madre lo que debe irse, este mundo, este mundo dividido en dos, duplicado en un estado de constante desunión, y a la vez dispuesto a una unión constante [...] alrededor de la que gira todo el sistema de este mundo maliciosamente sostenido por la organización más lúgubre.



Algo más separada aparece una rama torcida que se extiende en otro de los muros de la sala. En ella se ha escrito con pintura blanca la palabra *autoproducción*, mismo nombre que recibe la pieza: *Self-production*. Un calcetín blanco depositado en el suelo y en uno de los laterales de la sala una caja de cartón de snacks Doritos cierra la escena teatral. Pero en el interior de la caja todavía aguardan algunos detalles: un tenedor, un cuchillo y un bote de Nutella; sin olvidarnos que un texto espera ser leído.

El escrito parece una obra teatral inspirada en las composiciones y personajes de Samuel Beckett. También hay algo del teatro cruel de Antonin Artaud y del teatro del absurdo de Eugène Ionesco. En pocas líneas observamos la similitud entre los personajes descritos en la obra y los elementos de la composición instalativa. El retrato de una madre al que pedimos perdón, el retrato de un padre al que hemos dicho adiós. La madre y el padre en una precaria existencia, desolados, a punto de desaparecer. Están hechos de una tranca arrancada de una estructura y han sido abandonados de toda función. Un montón de órganos que ya no sirven en la ecuación del sistema; como el calcetín o la caja de Doritos. También nos despedimos de ellos. Un cuerpo que se autoproduce en el fin. Cuando ya no hay nada que salvar.

El empleo del texto y de la escritura propone un trabajo de *autoproducción* o *autoficción*. En este sentido quien escribe se dice a sí mismo, se construye como una realidad ficticia y se autoproduce como ser más allá de las normas sociales, estructuras institucionales y constelaciones familiares para producir un nuevo orden, una genealogía mítica como desarrollara Harald Szeemann con la noción de mitología individual en la Documenta 5 en Kassel. El trabajo del artista danés Henrik Olesen (Esbjerg, Dinamarca, 1967) pone énfasis en las dinámicas de poder, especialmente en las relaciones de visibilidad y silencio de las comunidades homosexuales donde la represión, los crímenes de odio y la opresión se han perpetuado como parte de una violencia sistémica que se ha transformado en genocidio en diferentes momentos de la historia. Pero también concentra su interés en la búsqueda de códigos, signos e imágenes que evidencien la acción reglada de normalización en el sistema y al mismo tiempo dinamiten estas estructuras. Para ello emplea materiales que en ciertas ocasiones se podrían tildar de pobres o precarios y que reconocemos por ser parte de nuestro cotidiano: cartones, cajas de medicamentos, bolsas de plástico, envases de alimentos, ramas o listones de madera.

Como afirma Helena Tatay, comisaria de la primera muestra de Henrik Olesen en España en el MNCARS, el artista quiere “desmontar la ficción de la heteronormatividad e introducir la

historia homosexual en aquellos discursos donde normalmente no está inscrita, porque en definitiva la lucha por el poder discursivo está directamente relacionada con la visibilidad” (Olesen 2019, p. 13). En *Mr. Knife and Mrs. Fork* observamos un viraje en el trabajo de Olesen. Se trata de una pieza producida en 2008 para el Studio Voltaire de Londres y que más tarde se exhibiría en la exposición citada más arriba en el MNCARS de Madrid (2013), pero también en su muestra individual en el mismo centro en el año 2019. Esta obra ahondaría en la construcción de la familia como estructura social y económica donde los signos de producción y reproducción del capital han saltado por los aires. Se trata de una pieza que pretende desestabilizar la jerarquía dominante hasta romper con los ejes de interacción establecidos mediante el concepto de autoproducción. Se presenta como una obra teatral que escenifica en la producción de un cuerpo *queer* una repulsa hacia la estructura hegemónica.

(A) través de la escenificación de su ruptura con esa matriz social y económica del sistema de producción y reproducción capitalista que es la familia, Olesen sugiere que para completar el proceso de fuga del orden simbólico de la “ley del padre”, sin instaurar nuevas figuras de autoridad que ocupen su lugar, no basta con construirse un nuevo yo sino que, asumiendo que no hay retorno posible a una identidad originaria, debemos devenir en cuerpos sin órganos, mutantes, líquidos, etcétera, confrontándonos abiertamente a nuestra vulnerabilidad constituyente. (Borja-Villel en Olesen, 2019, p. 6)

La autoproducción es una estrategia en la que uno asume la producción propia como una subjetividad en constante transformación y redefinición. De esta manera, observamos como la subjetividad es desmontada en un proceso metabólico en la que no es clausurada o vetada por las normas. La autoproducción pondría de manifiesto el sistema binario de los discursos dominantes más allá de la conjunción cuerpo y sexualidad que se impone en la ficción normativa de la producción (re-producción). De esta manera, constituiría una acción basada en la ficción donde el yo conforma su propia subjetividad, pero que también ensancharía el horizonte de posibles. En este sentido cuando pensamos en la lógica de la narración dentro de la obra de Olesen observamos que esta queda en suspensión dimanando de ella una suerte de incesante especulación recursiva que ampliaría los posibles destinos del relato.

3.a. Adiós

Mi querida Madre

Te ruego que me perdones, dice mi Yo

3.b. Adiós

Mi querido Padre

Adiós

3.c ...es precisamente este mundo de Padre

+ Madre lo que debe irse,

este mundo dividido en dos, duplicado

en un estado de constante desunión, y a la

vez dispuesto a una unión constante...

alrededor de la que gira todo el sistema

de este mundo maliciosamente sostenido

por la organización más lúgubre

3.d.

(Olesen, 2008, p. 191)

Si en esta primera parte de la obra, comprobamos como “Yo” se despidе de sus orígenes en el seno de una familia patriarcal, en el siguiente fragmento vemos *cómo hacerse un cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guattari, 2006, p. 156) o lo que viene a ser en Olesen la autoproducción.

4.a. Oh Madre

Oh Madre

Adiós

Con un largo zapato negro

Adiós

4.b. Ni Madre Ni Boca Ni Lengua Ni Dientes

Ni Laringe Ni Esófago Ni Vientre Ni Ano

4.c. Ni Madre Ni Boca Ni Lengua

4.d. Ni Boca Ni Lengua Ni Dientes Ni Laringe

Ni Esófago Ni Vientre Ni Ano

5.a. Ni Padre Ni Piernas Ni Brazo Ni Pies

Ni Ojos Ni Vientre Ni Pulgar Ni Codo

Ni Puño Ni Dedo Ni Nalgas Ni Pelo Ni Ano

5.b. ¿Cómo puede este cuerpo haber sido

producido por padres, cuando por su propia naturaleza es el elocuente testimonio de su propia autoproducción?

5.c. Adiós Adiós

Adiós Mano Adiós Muñeca Adiós Cadera

Adiós Barbilla Adiós Rodilla Adiós Cabeza

Adiós Labios Adiós Boca Adiós Nariz

Adiós Ombligo Adiós Frente

5.d. Mi querido Padre

Mi querida Madre

Os ruego que me perdonéis (Olesen, 2008, p. 191)

La idea de CsO (Cuerpo sin órganos) inaugurada por Deleuze y Guattari en *Mille plateaux* en relación a la obra de Antonin Artaud es evidente en el texto de Olesen. “El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 157). En este sentido, se atenta contra el órgano cuya función oprime al cuerpo, un órgano que se ha convertido en mera institución. “El CsO no se opone a los órganos, sino que (...) se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 163). Y, esto es precisamente lo que observamos en la autoproducción de un cuerpo *queer* o en este sentido cómo se formalizaría en el propio proceso una autoficción. Si seguimos el análisis de Helena Tatay sobre *El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta al Sr. Cuchillo y a la Sra. Tenedor* podemos vislumbrar cómo el cuerpo se autoproduce en relación a otros cuerpos. En este sentido comprobamos que gran parte del texto es la suma de otras partes de textos de escritores con los que Olesen se siente afín. El título es tomado del poema del dadaísta René Crevel, *Monsieur Couteau, Mademoiselle Fourchette*. La primera línea, “Odio parecer curioso, pero ¿podrías por favor decirme quién soy?”, se apropia de fragmento de Oscar Wilde. Mientras que “No creo en Padre, en Madre” o “No tengo papi-mami” de *Ci-gît* y extractos de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* pertenecen a Artaud (1947). Se apropia de “Mejor dormir con un caníbal sobrio que con un cristiano borracho” de *Moby Dick* escrito por Herman Melville o de “Oh Madre, adiós con un largo zapato negro” es de Allen Ginsberg. Otras sentencias pertenecen a Walter Serner, mientras que para el fin del texto se apropia de *Sonnet du trou du cul*, un poema de Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Y seguido, en este caso fuertemente referenciado,

encontramos como posdata el poema *Cigarren (elemental)* de Kurt Schwitters. Aquí vemos de nuevo el gesto autoficcionario: construir un yo con las voces de otros, con los cuerpos de otros para así autoproducirse. Una figura monstruosa de pedazos de otros cuerpos sin el orden del organismo. Un cuerpo autoproducido a través de la ficción del texto. Pero también a partir de la ficción de un retrato que se prende en la inestable precariedad del abismo.

Si ponemos atención a las piezas de madera que conforman los retratos de la familia de *Angle*, recaemos en la cercanía formal que posee con una serie de esculturas producidas por la artista francesa Louise Bourgeois (París, 1911- Nueva York, 2010) en la década de los años cuarenta conocidas por el título *Personnages*. Esta especie de tótems -en los que la artista empleó la madera principalmente- comparten con Olesen la verticalidad de la materia expuesta, cierta inestabilidad en la composición o la estilización de las formas hasta la abstracción, pero también la familiaridad con los “personajes” que representan los retratados. En el caso de Bourgeois se trata de retratos de aquellas personas que echaba de menos cuando se mudó de París a Nueva York. El ejemplo que siempre se brinda es la representación de su hermano, pero también la de amigos cercanos a la artista. En las formas quebradizas de estos personajes parecen reflejarse los tormentos de Bourgeois. En la obra de Olesen, como veníamos diciendo en este último apartado, es la familia deconstruida la que es impelida por la autoproducción. Y, sin embargo, otra coincidencia en la temática les une. Ambos reproducen estados psicológicos arruinados y la fragilidad del ser humano. Pero, mientras las piezas de Bourgeois padecen de un pesimismo exacerbado por el miedo, las de Olesen en un giro cruel -en el sentido más cercano de Artaud- se convierten en caníbales, antropófagas<sup>272</sup>, para devenir un cuerpo sin órganos. “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem” (Andrade, 1928). Como se inclina pronto a desvelar Tatay este paralelismo con la obra de Bourgeois se observaría en la inclinación tribal por un cierto rito de paso que podríamos denominar *queer*. “En ambos casos son obras ligadas al ritual, la magia o el exorcismo. Aquí también parece que hay un rito de ruptura, un rito de paso cultural. Es el adiós a la familia en la que podemos adivinar relaciones tóxicas o violentas” (Tatay en Olesen, 2008, p. 21). Este rito de paso *queer* vendría a poner fin con el sistema de relaciones familiares, sociales y económicas hegemónicas. Así se daría por

---

<sup>272</sup> Como asiente Helena Tatay existiría un acercamiento a las teorías caníbales expuestas en el *Manifiesto Antropófago* (1928) del poeta brasileño Oswald de Andrade. Puesto que en la autoproducción de Olesen se da un cierto canibalismo alimentándose de los discursos y palabras de otros: “Así lo entendían también los modernistas brasileños de principios del siglo XX que reivindicaron la antropofagia de los indios como proceso cultural. Los indios comían a los otros para incorporar su energía y su poder, devorar al otro y transformarlo en energía propia. Esa es la “autoproducción” de Olesen, incorporar otras voces, otras realidades, a su propia energía”. (Olesen, 2008, p. 26)

clausurado “un sistema económico y disciplinario que reproduce la violencia estructural de sus relaciones económicas en las relaciones de parentesco” (Tatay en Olesen, 2008, p. 21). Pero algo más nos alerta de la caída de las grandes estructuras de relación a través de la muerte de la familia. De hecho, si pensamos en aquella pintura de Yves Tanguy (París, 1900 - Woodbury, 1955), *Mama, papa est blessé!* (1927), inspirada en uno de los casos de estudio del fisiólogo francés Charles Richet recogido en *Traité de métaphysique* (1922) donde un joven soñaba con su padre abatido en la guerra de forma premonitoria, descubrimos un fuerte paralelismo con los personajes de la obra de Olesen. Los espacios metafísicos de Tanguy, “paisajes mentales” según Paloma Esteban Leal, parecen un presagio de la sobria instalación de Olesen. Una serie de personajes anamórficos, mitad mineral mitad vegetal, habitan un espacio irreal, abstracto e inquietante. Las masas corpóreas no parecen seguir ningún orden establecido y, sin embargo, las relaciones entre ellas no pueden ser eludidas. Las pinturas de Tanguy han sido interpretadas bajo la lógica de la guerra. Sus paisajes oníricos se emplazan en la desolación, mientras sus personajes orgánicos e inorgánicos quedan desorientados en la aridez de un espacio ignoto. El humo, el fuego, los cuerpos no organizados (CsO), los objetos portados o blandidos como armas recrearían un espacio sublunar inhabitable, pues la vida humana ha quedado atrás – recordemos *Extinction des lumières inutiles* (1927) o *Mort guettant sa famille* (1927). La cita con la destrucción está en la alerta de un vástago que llama la atención a su madre sobre su padre herido: “¡Mamá, papá está herido!”. Una humareda negra o una nube portadora de oscuridad abraza un listón, un basto piloso de una baraja o, tal vez este, este sea pleno de raíces, no de hojas como suele mostrarnos la imagen en el tarot – es innegable el conocimiento de Tanguy sobre leyendas y mitología mágica<sup>273</sup>, esoterismo y artes adivinatorias aparecidas en algunas de sus obras como *Belomancie I* (1927) que haría alusión a la práctica de la lectura de flechas o a las prácticas psicoanalíticas como la hipnosis en *Il faisait ce qu'il voulait* (1927)-, aunque a veces esta figura es referenciada como una cerilla que todo lo consume. Todos estos elementos coronan una escena plagada de seres ameboides y un cactus. ¿Dónde está el padre y la madre? Estos ya han desaparecido. En cientos de ocasiones, como en el caso de gran parte de los artistas surrealistas, la crítica ha determinado que los títulos de las obras de Tanguy no son ilustrativos de sus telas, sino que pretende generar una dislocación entre lo dicho y lo pintado. La realidad no es tan sencilla. Quizá los títulos no describan la escena; sin embargo, nos sitúa en un espacio

---

<sup>273</sup> De hecho, según el *Diccionario abreviado del surrealismo* se le denominó “guide du temps des Druides de gui” (guía del tiempo de los Druidas de muérdago) por sus orígenes bretones y su conocimiento sobre las leyendas druidas.

de especulación deliberante donde el potencial de estos se nos ofrece en la apertura de significados. La acción del listón inaugura una nueva época. El listón, cerilla o basto urge un cambio venido del declive de las estructuras anquilosadas de antaño inaugurando nuevas formas de vida.

Así, como corolario a la obra de Olesen, concluiríamos que la autoproducción se convertiría en la mitología individual de un cuerpo *queer* que se hace a sí mismo en la autoficción.

#### **4. La autoficción en las narraciones de mundos posibles. Casos de estudio**



#### 4.1 La máscara como primer yo. Gillian Wearing

“Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités!”<sup>274</sup>. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 36)

“Les multiplicités se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres”<sup>275</sup>. (Deleuze y Guattari, 1980, pp. 15-16)

“Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages”<sup>276</sup>.  
(Cahun y Moore, 1929-30)



Wearing, G. (2000). *Self-portrait* (2000). Impresión en color, 172 x 172 x 3'2 cm.

Wearing, G. (2011). *Self-portrait of me now in mask*. Impresión en color, 124 x 980 x 3 cm.

---

<sup>274</sup> “¡No sean uno ni múltiples, sean multiplicidades!”.

<sup>275</sup> “Las multiplicidades están definidas por el exterior: por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización según la cual cambian la naturaleza al conectarse con otros”.

<sup>276</sup> En el último fotomontaje de la serie *Aveux non avenues*, lámina X, una frase serpenteante se enrosca entre las cabezas multiplicadas de Cahun. “Bajo esta máscara, otra máscara. No acabaré de levantar todos estos rostros”.

Dos autorretratos abren este capítulo. Ambos son de la misma persona: la artista británica Gillian Wearing (Birmingham, 1963). Entre ellos han pasado once años. El primero, data del año 2000 mientras el segundo del 2011. En ambas imágenes se reconoce a la misma mujer con cierto gesto serio, aunque no severo. Uno de frontal y otro de tres cuartos. El peinado es el mismo. Ambos recordarían las tomas clásicas de los estudios fotográficos. Aquellas empleadas para un carnet, para el documento de identidad personal procurado por el estado o las fotos del álbum de familia que un profesional ejecuta en su estudio haciendo uso de un fondo neutro como el blanco o el azul cielo. El pelo retirado del rostro, mirada directa al obturador de la cámara, quietud y el momento queda inmortalizado. Sin embargo, si nos detenemos a observar el retrato, la mirada parece extraña. Hay algo que nos perturba en ella. Los ojos parecen enmarcados en una especie de recorte. Se trata de una máscara. El rostro verdadero ha sido suplantado por una careta. Pero aquí el disfraz con el que se esconde la identidad de la retratada sería la misma que es ocultada. Eso nos dice el título. Wearing se fotografía a sí misma portando una máscara de su propio rostro en *Self-portrait* (2000). Entonces nos preguntamos, ¿por qué se esconde tras una máscara de su propio rostro? ¿A quién quiere que veamos en el retrato? ¿Es la máscara de Wearing la que es retratada? Y si es así, ¿la máscara tendría un poder simbólico? ¿Qué pretendería decirnos? O, si es el caso contrario, ¿por qué la artista quiere retratar el instante ya pasado? Al fin y al cabo “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (Barthes, 1990, p. 31) y solo puede rendir cuenta de un instante pasado *ad infinitum*. Pero, si es un autorretrato y la imagen debe hablarnos de quien captura la escena, ¿en qué piel habita la artista en el momento fotografiado? Acaso ¿en la del pasado?, ¿en la del presente?, ¿en la de la recreación o ficción de alguien que no existe, en el interregno entre lo que se fue y lo que se es?

En el segundo retrato, *Self-portrait of me now in mask* (2011), Wearing emplea una máscara de silicona más sofisticada. El detalle del óvalo, el rictus levemente marcado en el pliegue nasogeniano, las suaves líneas de los labios, el color templado de las mejillas, hacen que la máscara parezca real. Es decir, olvidamos que estamos viendo una máscara para ver el rostro de Wearing, aunque de nuevo el recorte de los ojos traicione ese acto de ilusionismo que nos ofrece el disfraz. Wearing emplea significativamente la palabra autorretrato en un acto performativo donde toma la identidad de la máscara que emplea, aunque parezca una contradicción en términos al ser ella misma en otro momento del fotografiado. “Playing on the

temporal quality of photography and the fleetingness of the moment, as soon as the portrait was completed, it became a historical record of the artist in 2011 rather than a true contemporary depiction"<sup>277</sup> (Howgate, 2017, p. 98). Pero no solamente es importante por la trascendencia temporal que adquiere el retrato al construirlo como una *mise-en-abyme* de la propia protagonista: "yo-yo-yo", como titularía una auto-entrevista realizada para la publicación de su exposición en el IVAM (2015), sino en su propia construcción, es decir, en la *mise-en-scène* de su yo. Puesto que ya no podemos hablar de Gillian Wearing una (la artista fotografiada) o múltiple (la artista y su máscara o la artista enmascarada de sí misma fotografiadas), sino de múltiples Wearing, de múltiples yoes que conviven en el escenario de la ficción del yo. "Cuando me quité la máscara al final de la sesión, mi propia cara me resultaba extraña y me di cuenta de que había un gran abismo entre mi yo de entonces y mi yo de ahora. Podía conectarme con esa persona, pero no ser esa persona de nuevo" (Wearing, 2015, p. 13). Como argüiría Sarah Howgate con esta mascarada *ad infinitum*, "the suggestion is that one never knows the person beneath the mask; that, indeed, everyone, to a degree, is wearing a mask"<sup>278</sup> (Howgate, 2017, p. 100). Y esta idea pareciera aún más significativa en una pieza escultórica de Gillian Wearing, casi surrealista, donde un brazo aparece de la nada (el brazo protésico de la artista) portando mediante una varilla una máscara de su rostro: *Me as mask* (2013). El yo como mascarada. El yo como autoficción. Así, si en el primer retrato<sup>279</sup> el rostro posee algo de oculto y misterioso, algo inquietante e incluso extraño – como las máscaras que empleó para sus vídeos confesionales *Secrets and Lies* (2009) y *Fear and Loathing* (2014)-, en el segundo retrato observamos un acercamiento delicado e íntimo a una Wearing que emplea la reproducción de su rostro como búsqueda de su propia identidad. "The masks are both scary and beautiful at the same time"<sup>280</sup> (Howgate, 2017, p. 99). De esta manera, Wearing comenzaría un ciclo en el que se presenta autorretratándose a través de máscaras.

---

<sup>277</sup> "Jugando con la calidad temporal de la fotografía y la fugacidad del momento, tan pronto como se completó el retrato, se convirtió en un registro histórico de la artista en 2011 en lugar de una verdadera representación contemporánea".

<sup>278</sup> "La sugerencia es que uno nunca conoce a la persona que está debajo de la máscara; que, de hecho, todo el mundo, hasta cierto punto, lleva una máscara".

<sup>279</sup> Este fue el primer experimento protésico de la artista británica. Su aspecto quizá rudo o rígido nos recordaría mayormente a una máscara veneciana de rostro completo.

<sup>280</sup> "Las máscaras dan miedo y son hermosas al mismo tiempo".

Los estudios visuales o estudios de la imagen han dedicado sendos análisis a las interpretaciones del imaginario social y su representación en la era capitalista, postindustrial y postmoderna. En este sentido han volcado su mirada a la investigación sobre los géneros -tanto en pintura como en fotografía y, más tarde, en cine y medios visuales- examinando los orígenes de cómo se han construido y transformado a lo largo del tiempo el paisaje, el bodegón o el retrato – por citar algún ejemplo clásico. El paradigma que reuniría a todos los medios y todas las épocas se hallaría en el retrato y el autorretrato. De esta manera, la mayor de las ficciones tomaría lugar más allá del relato en el seno de las artes a través del retrato. Este parte de una figuración, de la aproximación mimética -física y psicológica- de un ser real. Se trataría de la representación formal de una realidad a través de medios artificiales. Así el retrato se compone: se busca la pose, la mirada del retratado, su expresión, el instante adecuado que represente para la eternidad a la persona en toda su completud. A su vez, el autorretrato perpetuaría estos mismos ideales de la representación y el tiempo infinito reforzando la idea de autoría y de autoconstrucción. El retratado conociéndose a fondo, puesto que es él mismo el objeto principal de este, aspira en el autorretrato a contar su propia historia sin los filtros, formas o palabras de otros. Así, el autorretrato se ha convertido en vehículo de autoconocimiento o autorreflexión como veíamos en la literatura. De esta manera, el autorretrato pareciera convertirse en el espacio autobiográfico de las artes plásticas: nos muestra las partes psicológicas del individuo, los aspectos más relevantes de su personalidad, sus secretos más profundos expuestos en sus rasgos físicos, en su postura, en su comportamiento o en su forma de vida exhibida con el agravante de que en el retrato el artista deja parte de su alma. Pero esta no se esconde como el retrato de Dorian Grey, sino que se muestra a merced de todos. De hecho, en la autoexposición, mediante este medio, el retratado hace real el artificio de su construcción más íntima.

Así, el autorretrato nos acompañaría desde las primeras representaciones del ser humano donde el artífice desea dejar huella, como una firma, como una impronta de quién y cómo fue aquella persona. Sin embargo, los artistas -más que cualquier otro- nos harían conscientes de esa parte de ficción, de imaginación o de fantasía que nos hace ser lo que somos.

We are all part fact and part fiction. We live in our heads more than we do in the present moment. Art plays with that, and that's why we relate to it more than just facts presented to us.

We need it and always have done, from the beginning of human time<sup>281</sup> -explicaría Wearing en una breve entrevista (Luke, 2020).

Por eso, el autorretrato tiene una gran parte de *statement* artístico, es decir, de declaración de intenciones sobre la obra y el mundo a través de la representación del propio artista. Pero también de *self-pride*, orgullo propio o ego. Una suerte de “neo-narcisismo”, como evidenciara Claude Cahun en la lámina IX *I-O-U (Self-pride)* de *Aveux non avenues* (1930), “to describe the subjectivity that enables her to act out alternative roles and interpersonal relationships”<sup>282</sup> (Howgate, 2017, p. 56). De esta manera, el autorretrato se expandiría del yo a los otros en el caso de Cahun, pero también en el de Wearing, exponiendo los múltiples yoes en un entrecruzamiento de las identidades diversas. Puesto que el autorretrato ya no representa quién se es, sino quién se podría ser. La exploración psicológica a través del retrato de uno mismo se expandiría como relato o bosquejo sobre la relación con los otros, como otras formas de decirse o como otras formas de ser, así como una especulación sobre el futuro.

Al comienzo de su carrera, Wearing se inclinó por la pintura y la escultura -véase en *Me as an artist in 1984* (2014) donde la artista reproduce una escena fotografiada en su apartamento en Earls Court (Londres) donde una joven Wearing, como protagonista, posa junto a unas figuras, un cuadro y sprais en su época de estudiante-. Sin embargo, pronto hallaría en la fotografía un aliado con el que trabajar el espacio, la construcción de la imagen, la visualidad de los personajes y la relación de realidad/ficción del relato. De hecho, en este paso hacia la práctica fotográfica y audiovisual fue decisivo las polaroids que había tomado en sus años de post-adolescencia y que mantuvo hasta la edad adulta<sup>283</sup>. La mayor parte fueron tomados, a la manera de un *selfie* -diríamos en la actualidad-, con la intención de ver cómo lucía en ese momento, qué estilo, peinado, ropa o maquillaje le sentaba mejor. Poco a poco Wearing se interesó por los cambios que se producían en la gestualidad, la pose, el lugar que enmarcaba la imagen, pero especialmente en quién era esa Gillian Wearing que se presentaba ante la cámara.

I was presenting myself in a lot of the images unaware of the mess in my room or the location I was shooting in. This unawareness was one of the reasons I became interested in looking at the

---

<sup>281</sup> “Todos somos en parte hechos y en parte ficción. Vivimos en nuestras cabezas más que en el momento presente. El arte juega con eso, y es por eso que nos relacionamos con él más que los hechos que se nos presentan. Lo necesitamos y siempre lo hemos hecho, desde el principio del tiempo humano”.

<sup>282</sup> “para describir la subjetividad que le permite actuar en roles alternativos y relaciones interpersonales”.

<sup>283</sup> Parte de este gran número de fotografías se seleccionaron para la pieza instalativa *My Polaroid Years* (2016) expuesta en la muestra del ADAA (Art Dealers Association of America) en Nueva York.

photographs again. I was looking at myself as though I was studying someone else. I rediscovered all these images and was trying to decipher who this person was. There is a similarity in my posing and the poses of a lot of young women you now find on Instagram and Twitter, etc<sup>284</sup>. (Howgate, 2017, p. 44)

En este sentido Wearing es muy consciente que tanto el retrato como el autorretrato son formas de actuación. Cuando uno posa ante la cámara está representado un rol, uno actúa según el papel que le es dado o según el que uno quiera desarrollar. De esta manera, el autorretrato se construye en la ficción del deseo de vernos y de ser de una manera concreta. El ensayo *The presentation of self in everyday life* (1956) del sociólogo escocés Erving Goffman ha sido fundamental en la manera en la que Wearing analiza la interacción entre personas y su representación siendo retratados. Este acercamiento sociológico pone un especial interés en la organización de la vida cotidiana y sus confines físicos jerarquizados por una serie de performances teatrales derivados de una dramaturgia de los sistemas e instituciones de las que participamos. Además, nos explica cómo los hábitos se perpetúan como una actuación en un teatro. Los movimientos de esta coreografía social<sup>285</sup> promueven una ejecución de roles haciendo que la conducta sea permeable a la repetición constante de actos descifrables en el coro social, pero también predecibles en el individuo a través de los rasgos psicológicos expuestos en la interacción. Esta idea nos llevaría a recordar que la palabra máscara sirvió en su origen para definir a la persona. Según los estudios etimológicos, del latín *persona* y del griego πρόσωπον (*prósōpon*), persona derivaría del concepto de máscara. Esta muy común en las representaciones de teatro. Si “pros” significa “delante de” y “-opos”, rostro/cara, podríamos decir que la persona emergería como máscara del yo en su relación estructural. Pero, además, como veíamos junto a Paul de Man en capítulos anteriores, este mismo origen etimológico advendría como la figura estilística de la prosopopeya literaria. La prosopopeya, hoy día identificada con la personificación, dotaría de características humanas o vivas a seres muertos, inanimados o no humanos.

---

<sup>284</sup> “Me estaba presentando en muchas de las imágenes sin darme cuenta del desorden en mi habitación o del lugar en el que estaba filmando. Esta falta de conciencia fue una de las razones por las que me interesé en mirar las fotografías nuevamente. Me miraba a mí misma como si estuviera estudiando a otra persona. Redescubrí todas estas imágenes y estaba tratando de descifrar quién era esta persona. Hay una similitud en mis poses y las poses de muchas mujeres jóvenes que ahora encuentras en Instagram y Twitter, etc”.

<sup>285</sup> En 2005 Andrew Hewitt publica *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, donde explora como los gestos individuales se convierten en una iteración de movimientos colectivos a través de la interrelación e interacción de los miembros de ese colectivo conformando de esa manera una ideología.

Si nos detenemos en la lectura de *The presentation of self in everyday*, Goffman abre su ensayo con una cita de George Santayana que dice lo siguiente: “Masks are arrested expressions and admirable echoes of feeling, at once faithful, discreet, and superlative”<sup>286</sup> (Goffman, 1956). Pero más allá de las emociones que estas puedan captar registran la ideología imperante<sup>287</sup>.

It is probably no mere historical accident that the word person, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role... It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves<sup>288</sup>. (Goffman, 1956, p. 11)

Y en cierto modo así lo percibe Wearing mediante el retrato: “me parece interesante que las imágenes que tomamos de nosotros mismos nos ayuden a hilvanar nuestra narración histórica” (Wearing, 2015, p. 13) haciendo que podamos conocernos mejor. Pero si seguimos los autorretratos con máscara (“Self-portrait with mask...” o “Self-portrait as...”) podríamos decir que “Wearing, whose artistic approach seems encoded in her very surname, is signalling from inside”<sup>289</sup> (Herbert, 2020). Es decir, el autorretrato trascendería la epidermis y la máscara en un movimiento desde el interior hacia el exterior en una ficción íntima, en una autoficción.

La máscara sirvió desde sus primeros trabajos para que el retratado fuera honesto en un acto confesional que socavaba la vergüenza, lo impúdico o lo inenarrable profundizando en el interior de cada uno, en las experiencias traumáticas o límite, en los recuerdos ocultos o en las memorias olvidadas. Por eso, su trabajo siempre ha tenido algo de confesional y psicoanalítico: en él se revelan las formas secretas del pensamiento, las vivencias extremas o las ideas vergonzantes. De esta manera, también podría ser entendido bajo una perspectiva terapéutica. De hecho, uno de sus trabajos más emblemáticos producido en los años noventa, *Confess All on Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian...* (1994), conjuga

---

<sup>286</sup> “Las máscaras son expresiones detenidas y admirables ecos de sentimientos, a la vez fieles, discretos y superlativos”.

<sup>287</sup> Un ejemplo común en la Historia del arte vendría de la mano de James Ensor (Ostende, 1860-1949). Sus obras viven impregnadas de la idea de teatro, máscara, coreografía social y carnavalización de los sujetos como representación de un conjunto de normas, instituciones y formas de vida que tomarían el nombre de Modernidad.

<sup>288</sup> “Probablemente no sea un mero accidente histórico que la palabra persona, en su primer significado, sea una máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que todos están siempre y en todas partes, más o menos conscientemente, desempeñando un papel... Es en estos roles que nos conocemos; es en estos roles que nos conocemos a nosotros mismos”.

<sup>289</sup> “Lo que podríamos decir con seguridad es que Wearing, cuyo enfoque artístico parece codificado en su mismo apellido, está señalando desde adentro”.

en su título, como en su formulación, ambas circunstancias: la confesión y el disfraz. “Confiesa todo sin preocuparte, puesto que el disfraz esconderá quién eres. No serás reconocido”. Y, sin embargo, la primera contradicción llegaría de esta conjuntiva. Si me disfrazo para confesar, para relatar lo más íntimo de mí, para contarlo todo, ¿por qué querría ser un desconocido? En la confesión existe una culpa, un terror vergonzante de lo que hicimos o sentimos. Pero también una expiación. Al confesar nos liberamos de la carga del secreto. Si nos disfrazamos podemos abrirnos y declarar todo aquello que no contaríamos sin la máscara porque no somos reconocidos. Ese yo que confiesa podría ser otro o un cualquiera o un todos. En la falta de reconocimiento contrariamente existiría un re-conocerse profundamente en el otro. Al perder el rostro del yo por el anonimato de la máscara se neutraliza el yo elevando el discurso, permeando la escena, y efectuando un acto de proyección sobre el otro.

I use masks in a lot of my work to protect the identity of the person confessing, as well as empower them to be able to speak without judgement. I also don't judge myself, or have a voice-over to tell people what to think, which I believe, brings greater understanding for the audience, in listening and empathizing. Anyone of us could be in a mask with a story to tell<sup>290</sup>. (Somers, 2012)

Entre 2003 y 2006 Wearing introduce un nuevo aspecto al uso de la máscara. Su serie *Family Album* va más allá del autorretrato ficcional o la confesión enmascarada y abre un nuevo sendero de exploración sobre el yo a partir de los retratos de familia. *Self-portrait as my mother, Jean Gregory* (2003) fue el primero de la serie. En él Wearing se autorretrató como si fuese su madre cuando esta tenía veintidós años y todavía no estaba casada con su padre. Wearing había visto en centenares de ocasiones la fotografía inserta en el álbum de familia, pero un día dejó de percibir a aquella mujer de la imagen como su madre y comenzó a acercarse al retrato como si de una desconocida se tratase, como la mujer que era antes de ser la madre y la esposa en la que se convertiría, plena de posibilidades y futuros distintos.

I had this image of my mother as a young woman for many years, although I didn't realize she was young until I looked at the photograph again 2002. Up until that point I had this idea of it being of a much older woman. I had kept that age disparity between me and her in my mind and had aged the photograph along with that, and so it was a revelation to see that she was twenty-two, and I was thirty-nine. I have this memory of me holding the photograph in the living room of my flat; then having the idea of becoming her and re-creating the photograph. I also, at that

---

<sup>290</sup> “Utilizo máscaras en gran parte de mi trabajo para proteger la identidad de la persona que confiesa, así como para empoderarla para que pueda hablar sin ser juzgada. Tampoco me juzgo a mí misma, ni tengo una voz en off para decirle a la gente qué pensar, lo que creo que aporta una mayor comprensión a la audiencia, al escuchar y sentir empatía. Cualquiera de nosotros podría estar enmascarado con una historia que contar”.



point, realized she wasn't my mother when the studio shot was taken and hadn't even met my father, but I had for many years attached that role to her in the image, not thinking about her life outside of that. In the picture she looks like a young, optimistic woman- there is this potential and hope- and this look never happens again in the later images<sup>291</sup>. (Howgate, 2017, p. 161)

Este acercamiento a su madre como una mujer independiente fuera del rol materno le hizo preguntarse por los deseos y sueños de futuro que plantea aquella imagen colocando a Wearing en un análisis profundo sobre la construcción de la identidad y del yo a través del retrato y del autorretrato. Pero, además, con ello resitúa el estatus de la familia y las relaciones naturales o artificiales que se producen en el seno de esta.

Wearing masks of my family revealed many different facets for me: the first was to see everyone as an individual – when we are a group, and grow up in a family unit, everyone is assigned their roles and we find it difficult to see outside of this, particularly for a child with respect to their parents<sup>292</sup>. (Somers, 2012)

En este caso, la máscara se convirtió en una forma distanciada de acercarse a su familia. Al ponérsela evitaba pensar en la relación estrecha y jerárquica que mantenía con cada uno para situarse en el momento en el que se hizo la foto. Esto implicaba introducirse en los pensamientos, deseos y miedos que sentían y cómo eran captados en la fotografía. Wearing eligió fotos de cada uno cuando tenían entre 17 y 20 años, es decir, en el camino de la post-adolescencia hacia la vida adulta. Salvo en el caso de sus abuelos que ante la imposibilidad de hallar retratos de esa época decidió que su imagen de adultos fuera un reflejo del patriarca y la matriarca en la familia.

En las fotografías, sus familiares son jóvenes y diferentes a como ella los recuerda, ya que el paso del tiempo, el envejecimiento o el no compartir la escena, así como la desmemoria, nos coloca en una situación diferente en la aprehensión de la experiencia; pero, también, en el acercamiento del otro como un uno. Estos hechos hacen que la artista profundice en el estudio emocional y psicológico de los personajes de este álbum, pero también en la clásica idea sobre lo que se conoce como retrato psicológico, en una revisión extraña de la psicología del otro. La transmisión

---

<sup>291</sup> “Tuve esta imagen de mi madre cuando era joven durante muchos años, aunque no me di cuenta de que era joven hasta que volví a mirar la fotografía en 2002. Hasta ese momento tenía la idea de que era de una mujer mucho mayor. Había mantenido esa disparidad de edad entre ella y yo en mi mente y había envejecido la fotografía junto con eso, por lo que fue una revelación ver que ella tenía veintidós años y yo treinta y nueve. Tengo este recuerdo de mí sosteniendo la fotografía en la sala de mi piso; luego tener la idea de convertirme en ella y recrear la fotografía. También, en ese momento, me di cuenta de que ella no era mi madre cuando se tomó la foto de estudio y ni siquiera había conocido a mi padre, pero durante muchos años le había atribuido ese papel en la imagen, sin pensar en su vida fuera de eso. En la imagen se la ve como una mujer joven y optimista -existe este potencial y esperanza- y esta mirada nunca vuelve a suceder en las imágenes posteriores”.

<sup>292</sup> “El uso de las máscaras de mi familia me reveló muchas facetas diferentes: la primera fue ver a todos como un individuo -cuando somos un grupo y crecemos en una unidad familiar- a todos se les asignan sus roles y nos resulta difícil ver el exterior de esto, especialmente para un niño con respecto a sus padres”.

de la psique del individuo a través de la apariencia física deviene transmutabilidad en las experiencias de la representación. (Caplliure, 2016, p. 51)

E imprime en la acción del yo de Wearing la sugerencia de ampliar fronteras más allá de su propio yo. Pero en este sentido algo diferente nos interpela. Puesto que la performance o ficcionalización del yo a través del otro se hace mediante alguien con el que hemos compartido episodios vitales importantes, además de la consanguineidad, llegando a ser lo que somos. El “otro familiar” nos revelaría tipos de rasgos singulares, de parentesco y de ficción. Nos dice Wearing: “I was interested in the idea of being genetically connected to someone but being very different. There is something of me, literally, in all those people—we are connected, but we are each very different”<sup>293</sup> (Bayles, 2010). Así, los retratos de Jean Gregory (*Self Portrait as My Mother Jean Gregory*), Jean Wearing (*Self Portrait as My Sister Jean Wearing*), Brian Wearing (*Self Portrait as My Father Brian Wearing*), Richard Wearing (*Self Portrait as My Brother Richard Wearing*), Nancy Gregory (*Self Portrait as My Grandmother Nancy Gregory*), George Gregory (*Self Portrait as My Grandfather George Gregory*), Bryan Gregory (*Self Portrait as My Uncle Bryan Gregory*) o de los propios autorretratos de la artista con tres años (*Self Portrait at Three Years Old*) y diecisiete años (*Self Portrait at Seventeen Years Old*) son un retrato fabulado de efectos irregulares, una ficción en sí misma. Es decir, un autorretrato fraudulento que llamaríamos autoficción. “Una foto es siempre invisible; no es a ella a quien vemos” (Barthes, 1990, p. 34). Ahora solo vemos a alguien que se parece a Jean Gregory. “Ahora pienso en este retrato como si fuera la fotografía original. Me pertenece y le he transferido mi identidad” (Wearing, 2015, p. 11). Y, sin embargo, “en mi lugar, hay una ficción. Verdadera” (Dobrovsky, 1977, p. 266).

---

<sup>293</sup> “Me interesaba la idea de estar genéticamente conectado con alguien, pero ser muy diferente. Hay algo de mí, literalmente, en todas esas personas: estamos conectados, pero todos somos muy diferentes”.



Wearing, G. (2003). *Self Portrait as My Mother Jean Gregory*.

Tras la serie *Family Album*, Wearing comenzó a trabajar en lo que ella ha denominado su “*Spiritual Family*” donde se disfraza de diferentes artistas que han sido importantes para ella, una especie de guías en su vida. “I think my idols tell the audience more about me than my family as I have chosen them and, of course, you don’t choose your family. Thus, these artists are my created spiritual family”<sup>294</sup> (Somers, 2012). El primer autorretrato de esta serie fue *Me as Mapplethorpe* (2009). En él la artista toma el último autorretrato del artista norteamericano Robert Mapplethorpe antes de morir de sida en 1989. En la célebre imagen de Mapplethorpe, *Self-portrait* (1988), en blanco y negro, el rostro del artista parece emerger de la negritud de un fundido. Su cuello, torso, hombros y brazos han desaparecido en la mayor oscuridad. Solo su mano izquierda parece indicarnos que es un ente real y no una fantasmagoría. Su rostro algo difuminado ha dado paso al primer plano donde la mano adquiere una mayor relevancia. Esta porta un cetro, un bastón de la muerte, puesto que su empuñadura es coronada con una calavera. El rostro desapareciendo, como la vida de Mapplethorpe apagándose, deja paso a la máscara de la muerte.

When I looked at Mapplethorpe’s original image I wanted to understand what he was feeling: is it physical or emotional pain, or both? The importance of photography is how it shapes

---

<sup>294</sup> “Creo que mis ídolos le dicen a la audiencia más sobre mí que sobre mi familia, ya que los he elegido y, por supuesto, tú no eliges a tu familia. Por lo tanto, estos artistas son mi familia espiritual creada”.

reflections of ourselves. His mask is both a mask for me to be him and a death mask<sup>295</sup>. (Howgate, 2017, p. 168)

Siguiendo el hilo de Paul de Man donde la máscara del nombre se convierte en epitafio, donde un nombre reemplaza a otro, como una máscara tras otra máscara, el yo muere para renacer como un yo ficticio. A esta serie se sumaron otros retratados como Diane Arbus (*Me as Arbus*, 2008), Andy Warhol (*Me as Warhol in drag with scar*, 2010), Marcel Duchamp (*Me as Madame and Monsieur Duchamp*, 2018), Georgia O'Keefe (*Me as O'Keefe*, 2018), Eva Hesse (*Me as Eva Hesse*, 2019) o Meret Oppenheim (*Me as Meret Oppenheim*, 2019). Sin embargo, uno de sus familiares espirituales nos arroja aún más luz sobre la autoficción en la obra de Gillian Wearing. Nos referimos a Claude Cahun. "She was radically ahead of her time in terms of masquerading as different characters for self-portraits. I think dressing up and masking are an innate part of the female character and Cahun tapped into this beautifully"<sup>296</sup> (Somers, 2012).

En "*Me As Cahun, Holding a Mask of My Face*" (2012) Wearing se retrata como si fuera Claude Cahun. Para la fotografía toma una famosa imagen de la francesa. Se trata de *Autoportrait* (1927) donde Cahun (Nantes, 1894 - Saint-Hélier (Jersey), 1954) aparece vestida como una artista circense tomando el rol de forzudo. Es decir, el "*strongman*" de los *freak shows*. En los números de estos personajes se alzaban pesos sobrehumanos, se competía en pruebas atléticas o se demostraba la fuerza de un coloso. En las imágenes de los retratos de época se muestran sus atributos elevando pesos insostenibles, con poca vestimenta y exhibiendo sus tatuajes y músculos a las damas que les visitaban fuera de la escena. En la fotografía de Claude Cahun esta permanece sentada, pierna sobre pierna. Su cuerpo está cubierto por una malla, como aquellas que imitan la piel, como si estuviera al desnudo, las aureolas de los pezones están pintadas y cosidas, lleva enfundados unos pantalones tipo bóxer y unas polainas. Unos dibujos sobre la malla recrean una serie de tatuajes. Son corazones que se repiten en ambas mejillas. Mientras en su torso aparece la siguiente frase "I am in training don't Kiss me" (Estoy entrenando, no me beses). En las piernas porta unas mancuernas de la misma manera que los "forzudos" en los circos y ferias del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pero estas son falsas. Las

---

<sup>295</sup> "Cuando miré la imagen original de Mapplethorpe, quise entender lo que estaba sintiendo: ¿es dolor físico o emocional, o ambos? La importancia de la fotografía radica en cómo da forma a los reflejos de nosotros mismos. Su máscara es a la vez una máscara para que yo sea él y una máscara mortuoria".

<sup>296</sup> "Se adelantó radicalmente a su tiempo en cuanto a hacerse pasar por diferentes personajes para los autorretratos. Creo que disfrazarse y enmascararse es una parte innata del personaje femenino y Cahun aprovechó esto maravillosamente".

bolas de las pesas, sin lastre, están pintadas. Una de ellas hace alusión a Totor et Popol, los personajes dibujados por Hergé antes de la creación de Tintín. La otra a Castor y Pollux. En la mitología estos son los hermanos gemelos nacidos de la unión de Zeus y Leda. Uno mortal y el otro inmortal. Los labios maquillados, unas largas pestañas y el flequillo atusado cierran el rostro de la artista.



Cahun, C. (1927). *I am in training, don't kiss me.*

Wearing, G. (2012). *Me as Cahun holding a mask of my face.*

En el retrato de Wearing como Cahun, esta adquiere la misma composición, personaje y pose que en la original. Pero en esta versión Wearing pone en las manos de la “Claude Cahun” representada una máscara. El personaje ha abandonado las mancuernas y ahora carga con el rostro de la artista británica. Es decir, la máscara del rostro de Wearing.

Cahun incorporated masks and props into her work. I didn't want to slavishly copy one of her images – I wanted to make something that felt like Cahun, but through my eyes. As an artist, I want to work out my subjective response to Cahun, how to incorporate my sense of myself and her. The final photograph resembles that of a Cahun [picture] but she didn't take one like that, and you wouldn't have imagined her holding a mask of another artist or flirting with that idea of past and present that my own face brings to the image, which is one of the themes that is central to my work<sup>297</sup>. (Wearing, 2012)

---

<sup>297</sup> “Cahun incorporó máscaras y accesorios en su trabajo. No quería copiar servilmente una de sus imágenes; quería hacer algo que se sintiera como Cahun, pero a través de mis ojos. Como artista, quiero desarrollar mi respuesta

Esta idea transpersonal y transgeneracional es fundamental para comprender el trabajo autoficcional de Wearing.

En 2017 la National Portrait Gallery de Londres dedicó una exposición a las dos artistas bajo el título *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the mask, another mask*. Su comisaria, Sarah Howgate- Senior Curator of Contemporary Portraits-, tejió una serie de relaciones entre las dos artistas. "Both of them share a fascination with the self-portrait and use the self-image, through the medium of photography, to explore themes around identity and gender, which are often played out through masquerade and performance"<sup>298</sup> (Howgate, 2017, p. 9). Además, como sugiere Howgate, las dos pertenecieron a importantes movimientos artísticos: Cahun al Surrealismo francés y Wearing a los Young British Artists (YBA). Sin embargo, son muchas otras las conexiones que nos ofrecen ambas artistas en relación con la ficcionalización del yo. Veámoslas detenidamente empezando por Claude Cahun.

En la década de los 90 el biógrafo francés François Leperlier descubrió por azar, entre las páginas de un catálogo bibliográfico editado por José Corti, *Aveux non avenus (Confesiones inválidas o no válidas)* de Claude Cahun. Y que posteriormente, como incide Sarah Howgate, se entendería como la anti-biografía de la artista francesa. Cuando el biógrafo se topó con el libro descubrió una serie de fotomontajes y autorretratos. Durante algún tiempo, la mirada de Leperlier hacia aquella fotografía le devolvía la representación de un hombre disfrazado. Sin embargo, poco a poco, a través del encuentro repetido de aquel rostro misterioso y la lectura del texto, cayó en la cuenta de que se trataba de una mujer si bien no se explicitaba en ningún lugar a lo largo de la publicación. La imagen de este rostro quedará congelada en su retina hasta el punto de sumergirse en una investigación sin parangón en la que descubrirá el trabajo de Claude Cahun trayéndolo a la luz de nuestros días. Actualmente la historia de Lucy Renée Mathilde Schwob, rebautizada por sí misma como Claude Cahun, es conocida por todos ocupando un trabajo historiográfico, museal y crítico sobre la restauración de la historia, la

---

subjetiva hacia Cahun, cómo incorporar mi sentido de mí misma y de ella. La fotografía final se parece a la de una [foto] de Cahun, pero ella no tomó una así, y no la hubiera imaginado sosteniendo una máscara de otro artista o coqueteando con esa idea de pasado y presente que mi propio rostro trae a la mente la imagen, que es uno de los temas centrales de mi trabajo".

<sup>298</sup> "Ambas comparten una fascinación por el autorretrato y utilizan su propia imagen, a través de la fotografía, para explorar temas relacionados con la identidad y el género, que a menudo se representan a través de la mascarada y la actuación".

reinención de los géneros, las relecturas feministas y la construcción identitaria o autoficción. “C’est un mauvais genre que je me donne, voilà tout”<sup>299</sup> (Cahun, 1930). Ese mismo “mauvais genre” que nos reenviaría a las palabras de Jacques Lecarme (1993) sobre la autoficción, pero que despertaría en grupos feministas de los noventa un interés particular por la artista francesa. Su trabajo de subversión de los roles de géneros inspiraría formas de ser y de hacer no solamente en las artes visuales. De hecho, según Juan Vicente Aliaga, la figura de Cahun leída a través de las teorías de género inscritas en el pensamiento feminista de esta época produciría una transformación epistemológica y ontológica del sujeto. De esta manera, las categorías dicotómicas de “hombre”, “mujer”, “feminidad” o “masculinidad” se cuestionarían hasta el punto de reinventarse como una construcción de género. “Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convient toujours”<sup>300</sup> (Cahun, 2001, p. 197). Este pensamiento que desafiaría todas las normas y convenciones en su época y, en otras posteriores, podría tomarse como referente impulsor de lo que hoy día conocemos como *gender fluid*. En todo caso la cuestión de la construcción de los géneros, la autoconstrucción identitaria o la idea de auto-engendrarse, según Leperlier, se manifiesta en la producción textual y artística de la artista. Así la fotografía, el fotomontaje y la escritura la ayudarán a llevar a cabo esta autoconstrucción mediante la propia imagen, el uso del montaje y la palabra. Pero también, y esto es imprescindible en todos los casos, el empleo del disfraz. En este sentido encontraríamos una analogía en la construcción del género como mascarada y el disfraz como productor de la identidad deseada – según Leperlier un género único, una excepción inigualable:

L’exception confirme la règle -et l’infirmé également. J’ai la manie de l’exception. Je la vois plus grande que nature. Je ne vois qu’elle. La règle ne m’intéresse qu’en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture. Ainsi je me décline exprés. Tant pis pour moi<sup>301</sup>. (Cahun, 2001, p. 197)

Pero si volvemos a la construcción de los géneros, defendida por la teoría feminista y *queer*, también debemos girar la vista hacia un momento previo. La deconstrucción de conceptos como feminidad o masculinidad. En 1929 Joan Rivière escribió *La femineidad como mascarada* un texto que, como declaró su autora, intentaría “demostrar que las mujeres que

---

<sup>299</sup> "Es un mal género que yo me doy, eso es todo".

<sup>300</sup> “¿Masculino? ¿Femenino? Depende de los casos. Neutro es el único género que me conviene siempre”.

<sup>301</sup> “La excepción confirma la regla, y asimismo la invalida. Tengo la manía de la excepción. La veo más grande de lo normal. Solo la veo a ella. La regla no me interesa más que en función de sus desechos que convierto en mi alimento. Así me desclaso adrede. Peor para mí”.

aspiran a la masculinidad pueden adoptar la máscara de la femineidad para evitar la angustia y las represalias que temen de los hombres” (Rivière, 2007, p. 219). “La femineidad, por lo tanto, podía ser asumida y utilizada como una máscara para ocultar la posesión de la masculinidad, así como para evitar las temidas represalias que se tomarían contra ella si esto se llegara a descubrir” (Rivière, 2007, p. 221). De esta manera, Rivière examinará a través de casos de estudio cómo finalmente la femineidad no deja de ser una mascarada. Es decir, una construcción social, un artificio que compone un juego de roles a través de los que sobrevivir en la estructura y división sexual-social del entramado poder-conocimiento. Esta idea ya sería señalada por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) donde afirmaba que “no se nace mujer: llega una a serlo” en una partición entre género y sexo<sup>302</sup>. Décadas más tarde autores como Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés o Jack (Judith) Halberstam y trabajos como los de Del LaGrace Volcano, Cabello/Carceller u O.R.G.I.A – principalmente desde el *drag king*<sup>303</sup>, el feminismo lesbiano o la “masculinidad femenina”<sup>304</sup>, en palabras de Halberstam- pondrían en liza no solo la construcción de la femineidad sino también la construcción de la masculinidad acabando con los cimientos esencialistas. Puesto que la pretensión de estas es “reivindicar nuevas y autoconscientes producciones de diversas taxonomías sobre el género” (Halberstam, 2008, p. 31). “Cuanto más alto y claro reivindican las feministas (*las lesbianas*) y los gays ocupar su lugar sociocultural, más entran en crisis los valores masculinos hegemónicos, más vulnerables se vuelven y mayor temor sienten los que los sustentan” (Cortés, 2002, p. 49). Así Monique Wittig, en su ensayo *One is Not Born a Woman* (1981), iría un poco más lejos y elucidaría cómo se da esa construcción. Nos diría que “lo que consideramos una percepción física y directa es únicamente una construcción mítica y compleja, una formación imaginaria”<sup>305</sup> (Butler, 2001, p.

---

<sup>302</sup> Como explica Butler, “mujer no necesariamente es la construcción cultural del cuerpo femenino, y hombre tampoco representa obligatoriamente a un cuerpo masculino. Esta afirmación radical de la división entre sexo/género revela que los cuerpos sexuados pueden ser muchos géneros diferentes y, además, que el género en sí no se limita necesariamente a los dos géneros habituales. Si el sexo no limita al género, entonces quizás haya géneros -formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado- que no están en absoluto limitados por la dualidad aparente del sexo”. (Butler, 2001, p. 226)

<sup>303</sup> “Si la drag queen asume lo que se conoce como natural en la masculinidad revelando sus mecanismos: los trucos y poses, los patrones de lenguaje y las actitudes, asimilados todos ellos a la perfección dentro de una performance de lo real”. (Halberstam, 1999, p. 62)

<sup>304</sup> “la propia existencia de mujeres masculinas nos lleva a reconsiderar nuestros presupuestos más básicos sobre las funciones, las formas y las representaciones de la masculinidad, y nos hace preguntarnos por qué el vínculo entre los hombres y la masculinidad ha permanecido relativamente seguro a pesar de los continuos ataques a la naturalidad del género por parte de feministas, gays, lesbianas y géneros queers”. (Halberstam, 2008, p. 67) De esta manera, las “masculinidad femenina” desafiaría las intocables estructuras de la masculinidad.

<sup>305</sup> De hecho, para Wittig la dualidad sexo-género sería una estrategia política, patriarcal y económica por la que conferir a los cuerpos un automatismo dentro de la cadena de montaje, reproducción y producción del capital.



86). “(N)o se nace mujer, sino que se llega a serlo; pero, además, no se nace de género femenino, se llega a serlo; y todavía va más allá: si una quisiera podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre” (Butler, 2001, p. 227-228). De esta manera, para Wittig la lesbiana rompería con los modelos anteriores afirmando una especie de tercer género. Si en la Europa del siglo XIX se originaron “categorías ficticias que no podían predecirse” (Butler, 2001, p. 97), en el siglo XX partiendo de una postura subversiva, los órdenes ontológicos nos serían devueltos desde una ficción radical. En este sentido la máscara, el gesto, el comportamiento actuarían como una performance. La performatividad de la feminidad o la masculinidad tomaría la apariencia de una compleja escena de entramados artificiosos. Judith Butler en *El género en disputa* (2001) subrayaría que el “género no es un sustantivo, ni tampoco una serie de atributos vagos, (...) el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es” (Butler, 2001, p. 84). La repetición de actos constituiría un efecto de realidad que provocaría consiguientemente la idea de “hecho”. Pero por este motivo la iteración de actos eminentemente subversivos, radicalmente ficcionales e inapropiadamente disidentes devastaría el reinado de lo “real” según esta consecución. “La destrucción se manifiesta literalmente en el texto ficticio” (Butler, 2001, p. 249). Y aquí el cuerpo se convierte en texto donde explorar esta ficcionalidad, pero también como aquel que derriba las barreras impuestas. “My body is a battleground”. De esta manera, la actuación o el hacer adquirirían un valor preminente en la “realización” del género y además dismantelaría aquella idea esencialista sobre este: todo signo fijo que pudiese designarle no es más que un entramado de ilusiones o juegos de apariencias equívocas que son pertrechadas de un continuum perverso.

En este sentido la mascarada, el *dragging* o el travestismo se convertirían en el lugar de la experiencia disidente, subversiva y constructiva de nuevas realidades. Esther Newton en *Mother Camp. Female impersonators in America* (1972), una especie de encuesta o serie de entrevistas de tipo antropológico a “female impersonators” (imitadores de mujeres/ mujeres impostoras) -travestis y *Drag Queens* principalmente-, sugiere que en las actuaciones *drag*, el empleo del disfraz o la performance de la feminidad son claves para el derrocamiento de los signos “propios” heterosexuales y homosexuales adquiriendo una cierta fluidez de las formas identitarias. “(I)t must not be seen as a fixed principle that categorically places individuals on one side of the fence or the other. Rather it is a dynamic principle, one that continually causes

tension and the redrawing of social lines”<sup>306</sup> (Newton, 1972, p. 24). Pero, más allá de un planteamiento teórico, las acciones, las performances de género y las formas de vida han marcado una transformación en el ámbito de lo privado, de lo íntimo y de lo imaginado. Se conocen casos de diferentes épocas donde tanto mujeres como hombres adquirieron los hábitos del disfraz: “como una mujer”, “como un hombre”, no solamente para sobrevivir en ciertas circunstancias históricas sino también como construcción de una nueva vida. Uno de los casos que más nos llamaron la atención en investigaciones anteriores sobre la construcción de la autobiografía como travestismo pone el acento en aquellas mujeres, principalmente datados en el s. XVII-XVIII, que adquirieron la vida de hombres como marineros, soldados, comerciantes y nómadas- el ejemplo de Isabelle Eberhardt se ilustró previamente como modelo- y que fueron ocultadas, desactivadas, mediante la burla o convertidas en fábula para eliminar todo rasgo transgresor. Y es cierto, como explicábamos en nuestro ensayo, que

(e)l yo especular entra en disputa con el yo social, rompiendo con la idea de identidad del espejo lacaniano. Este último, el “yo social”, encorseta ortopédicamente los deseos y proyecciones del yo del espejo. Por eso muchos de los casos que han llegado a nuestros días se han disfrazado de mito o acción para desactivar su peligro social. (Caplliure, 2015, p. 101)

De hecho, como argüíamos entonces, los casos que hemos recibido fueron aquellos que fracasaron, aquellos que no pudieron ocultar el engaño en la performance del travestismo. No obstante, sería significativo cómo el travestismo femenino se extendió desde la Edad Media. A pesar de ello, estas expresiones transgresoras fueron atadas a un tiempo muy determinado: el carnaval. En el carnaval el tiempo y el espacio se ponen a trabajar a las órdenes de la subversión de los roles permitiéndose todo: un tiempo suspendido y un espacio desterritorializado. “El tema del “mundo al revés”, de “la batalla de los pantalones”, se convirtió en una imagen poderosa de la posibilidad de inversión de las formas, como puede observarse en los trabajos de Mijail Bajtin sobre el contexto y producción literaria de François Rabelais” (Caplliure, 2015: 103). De esta manera, el travestismo y la performatividad de género permitirían desarrollar una serie de herramientas que deconstruyen el cuerpo, el deseo y el yo “en términos fractales o en geometrías de género” (Halberstam, 2008, p. 48).

Siguiendo este orden, observaríamos como en las máscaras de Claude Cahun y Gillian Wearing hallamos una *mise en scène* del yo. Es decir, una puesta en escena donde el yo emplea

---

<sup>306</sup> “No debe verse como un principio fijo que coloca categóricamente a los individuos de un lado o del otro de la cerca. Más bien es un principio dinámico, uno que continuamente causa tensión y el rediseño de las líneas sociales”.

la mascarada para acceder a sí mismo a través de los otros. Entonces la autoficción se vincularía a un teatro de rostros de ficción. Pero también esta mascarada sería una *mise en abyme* donde a una máscara le sigue otra máscara que dan forma al yo. Así pareciera ilustrarse en un autorretrato de la artista francesa (*Autoportrait*, ca.1928) en él aparece vestida con una capa de la que penden una serie de antifaces como los que se emplean en los bailes de máscaras o en los carnavales venecianos. En su rostro otro rostro. Se trata en esta ocasión de una máscara completa de ojos y labios maquillados. ¿A quién representa? ¿Qué simboliza este personaje? Se trata del mismo rostro que Cahun nos muestra en otro autorretrato (también *Autoportrait*, ca.1928). Aquí Cahun sí nos muestra su rostro. La cara de Claude es enmarcada por un pañuelo que esconde su oscuro cabello mientras la lazada cae sobre uno de los hombros. Un collar de perlas embellece su largo cuello y un brazalete aprieta su brazo derecho. Sus formas no acaban de reconocerse, solo se intuye que porta una camiseta de tirantes y un pantalón. Ni en esta imagen ni en otras muchas la diferencia sexual es visible. El fondo negro, una tela oscura, como un telón, ejerce de set fotográfico. Y en la parte superior la máscara de grandes ojos y labios prominentes cuelga como en los cuadros clásicos dedicados al teatro o a la danza, o quizá a una metáfora de lo oculto y, por tanto, un acercamiento a la “máscara carnal” y la “máscara verbal”. Desde luego, si algo queda claro es que tanto en estas obras como en otras donde Cahun emplea la máscara, esta se convierte en un medio para ser. Una prolongación del yo en yoes. Nos dice:

El hechizo de la máscara se impone a las pequeñas almas novelescas, pero la práctica de la máscara les hace el juego a quienes, por alguna razón material o moral, les interesa actuar con el rostro cubierto.

Las máscaras son de materiales de diferentes calidades: cartón, terciopelo, carne, Verbo. La máscara carnal y la máscara verbal se llevan en todas las estaciones. Pronto aprendí a preferir a las otras estas dos estratagemas al margen del comercio. Se estudia el personaje; se añade una arruga, un pliegue a la boca, una mirada, una entonación, un gesto, incluso un músculo... Se forman varios vocabularios, varias sintaxis, varias maneras de ser, de pensar e incluso de sentir – claramente delimitadas -entre las que se escogerá una piel del color del tiempo (...). (Cahun, 2001, p. 181)



Cahun, C. (ca. 1928). *Autoportrait*, gelatina de plata sobre papel, 11'8 x 9'1cm.



Cahun, C. (ca. 1928). *Autoportrait*, gelatina de plata sobre papel, 11'7 x 9 cm.

Si las máscaras acompañan el carnaval en casa de la familia de Cahun, estas serán el objeto de su transformación y, en cierto modo, de la sanación de su alma<sup>307</sup>.

Delante del espejo un día de entusiasmo, se aplica demasiado la máscara, os corroe la piel. Después de la fiesta, se levanta una esquina para ver... Calcomanía fallada. Nos damos cuenta con horror de que la carne y la tapadera se han vuelto inseparables. Rápido, un poco de saliva; volvemos a pegar la venda sobre la herida. (Cahun, 2001, p. 183)

---

<sup>307</sup> “La sucesión de distintos autorretratos que configura la obra que ha conservado de Claude Cahun (unas trescientas fotografías) ha dado pábulo a que se lea su opus como una muestra exacerbada de narcisismo. Y a veces se ha dicho más allá en la pulsión interpretativa explicando el cultivo del narcisismo como una estrategia que la salvó de una grave ruptura psicótica de la imagen del yo, permitiéndose de ese modo mantener una integridad psíquica”. (Aliaga, 2001, pp. 20-21)

El vínculo entre imaginación y deseo, acción y ser, posibilidad y “yo” se hace inextricable en la máscara. El disfraz del carnaval, los juegos del ser y el querer ser, ha dado paso a habitar nuestra monstruosidad, nuestra interioridad como exterioridad, nuestra otredad como ipseidad. Así, lo posible se multiplica en la mascarada. Y se declara “el Carnaval perpetuo” (Cahun, 2001, p. 183).

Lo recuerdo, era Carnaval. Me había pasado las horas solitarias disfrazando mi alma. Las máscaras eran tan perfectas que cuando llegaban a encontrarse en la gran plaza de mi conciencia, no se reconocían. Tentado por su fealdad cómica, probaba los peores instintos; adoptaba, criaba dentro de mí a jóvenes monstruos. Pero los afeites que había utilizado parecían indelebles. Frotaba tanto para limpiarme que me arrancaba la piel. Y mi alma, como un rostro desollado, en vivo, ya no tenía forma humana. (Cahun, 2001, p. 187)

Pero si Claude Cahun incide en *Aveux non avenues* (1930) en la transfiguración no solo del rostro a través de la máscara, sino del ser en otra criatura – ya no humana, quizá posthumana, maquina o animal, o puede que la suma de todas ellas-, otras artistas, como Leonor Carrington (1917- 2011) también se decantaron por la careta o el ocultamiento en el embozo. Los seres fantásticos de Carrington, entre el arcano y la mitología, sus mujeres celestiales y místicas y sus animales humanizados representan un variopinto cortejo compartido con su amiga Remedios Varo (1908- 1963). La artista británica, pero naturalizada como mexicana, igualmente que la española Varo, produjo una serie de máscaras a lo largo de su carrera. Destacan principalmente aquellas de animales, figuras fitoformes o que recuerdan el rostro de los personajes de sus cuadros. Entre ellas una máscara más compleja, fotografiada por la también artista húngara Kati Horna (1912-2000), parece recordarnos aquella célebre divisa de Cahun, “Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages”<sup>308</sup>, rotulada en una de las láminas de *Aveux non avenues*. Una máscara tras otra máscara. Las imágenes captadas por la cámara de Horna nos muestran a Remedios Varo portando una gigantesca cabeza de la que emergen tres rostros. Dos alargados a cada extremo tocados con una especie de mantilla. Uno, humano; el otro, ¿animal, vegetal o simplemente fantástico? Y en el centro una apertura en forma de corazón enmarca el rostro de la propia Varo. Ni un rostro ni varios, múltiples. La multiplicidad conecta a Varo con otros rostros, con otros seres que se conectan entre sí alterando su naturaleza.

---

<sup>308</sup> “Bajo esta máscara, otra máscara. No dejaré de levantar todos estos rostros”



Horna, K. (1957). *Remedios Varo con máscara de Leonora Carrington*, gelatina de plata sobre papel, 21 x 18,4 cm.



Horna, K. (1956). *Remedios Varo con máscara*, gelatina de plata sobre papel, 28 x 28 cm.

Por eso, desde una lectura actual, la obra de Leonor Carrington se estudia bajo la luz del post-humanismo. En algunos de sus relatos la careta adquiere un papel relevante, puesto que este pretende dotar de humanidad a los personajes que la portan. Sin embargo, en el transcurso de lo narrado vemos como la animalidad acaba erigiéndose victoriosa mientras que en otro relato se nos demuestra que bajo nuestro rostro más humano no dejamos de ser maniqués empleados por una fuerza superior<sup>309</sup>.

En el caso de *Wearing*, podrían observarse esas características que en *Cahun* o en *Carrington* hemos denominado pensamiento feminista, sensibilidad queer o discurso post-humanista, pero desde otra dirección. Aunque *Wearing* se ha declarado feminista en diferentes

---

<sup>309</sup> Véase los cuentos “La hiena” o “La madre vaca”.

situaciones y momentos de su carrera, cuando emplea el uso de la máscara o el disfraz y adquiere otras personalidades masculinas su intención es diferente a la de Cahun. “When I adopt a disguise myself it is of people that have existed or are alive now, it is less about gender and more about the many selves we all have”<sup>310</sup> (Somers, 2012)- declara Wearing. Mientras que como recoge Cumming sobre la relación de ambas artistas y en especial sobre Cahun “(c)ommentators have taken this to mean that she thought of herself as a series of multiple personalities, and the double exposures, shadows and reflections in her work all seem to undermine the idea of a singular self”<sup>311</sup> (Cumming, 2017). Y esta idea sería equívoca tanto en Cahun como en Wearing. Ambas conocen y reconocen su yo con “singularidad”, pero exploran su relación con sus múltiples, sus otros yoes con el fin de construirse en una ficción. Porque “(a)ll wearing masks in order to live” (Herbert, 2021). Las fotografías de Cahun “acknowledge the sufferings of a double life and are deepened by them every time; and yet they rejoice in that life too”<sup>312</sup> (Cumming, 2017). Mientras que la introspección de Wearing dista de esta situación. Los mundos interiores de Wearing son diferentes a los de Cahun. La británica se sumerge en la vida de los otros, pero sin querer ser ellos. Se resiste a borrarse pese a la máscara. Desea permanecer en los ojos, en la mirada, en el reflejo de cada uno de ellos. Así en el “teatro de las identidades” dos cuestiones importantes nos brindan esa cierta distancia entre ambas. Mientras Cahun se interroga a sí misma por su identidad y construyen un interregno para el género; Wearing se pregunta por los demás, cómo sienten, cómo se comportan, cómo son vistos por los demás, la construcción es en base a los demás, sin perder su propia singularidad. Cahun se desliza en la construcción de un ser neutro y no de una imagen, mientras Wearing pasa de un rol a otro mostrando cómo estos son formulados socialmente, cómo se arman y desarman en los estándares o en las imágenes mentales y colectivas que tenemos sobre ellos.

We both have been interested in constructions of identity, of taking images of being male, female and the transitions between the two. In fact in my “Family Album” and “Spiritual Family” series I have been a man more than woman, a point that has never been brought up. It also struck me that a lot of my work is about going back and entering moments in either my own life or another

---

<sup>310</sup> Cuando adopto un disfraz, es de personas que han existido o están vivas ahora, se trata menos de género y más de los muchos yoes que todos tenemos.

<sup>311</sup> “Los comentaristas han interpretado que esto significa que ella se veía a sí misma como una serie de personalidades múltiples, y las dobles exposiciones, sombras y reflejos en su trabajo parecen socavar la idea de un yo singular”.

<sup>312</sup> “Reconocen los sufrimientos de una doble vida y cada vez los profundizan; y sin embargo ellos también se regocijan en esa vida”.

person's life. Claude, I feel, has played more with invented characters and personae<sup>313</sup>. (Howgate, 2017, p. 171)

All our memories are made up of images, and in my photographic memory there are images of Claude, and she'll always be there and in a bigger way than ever before since. (...) She has become part of my family<sup>314</sup>. (Howgate, 2017, p. 173)

A pesar de conocer bien el trabajo de Cahun desde los años noventa, la exposición *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the mask, another mask* (2017) y la visita de los archivos de Claude Cahun y Marcel Moore en Jersey propició un acercamiento más íntimo y sensible a la experiencia de Cahun sobre la vida, la performance identitaria y la política de la visualidad. En este sentido, podemos comprender el trabajo de la serie "Spiritual Family" como una trascendencia del personaje a la persona y de la persona a Wearing que en su trabajo de mascarada del yo inscribe su propia experiencia sobre el retratado transformándolo en una suma caprichosa. De alguna manera, podríamos decir que el mecanismo de enmascaramiento se vuelve más complejo: las capas y las máscaras se confunden entre quién fue el personaje autorretratado y quién lo interpreta ahora, entre los deseos, emociones y vivencias del original y los sentimientos, pensamientos e intencionalidad de Wearing. Así, en un trabajo de "camaradería"- diría la británica-, de parentesco cronopolítico, ahondaría en una temporalidad no lineal que entrecruza las historias de los personajes-personas de diferentes épocas representadas en su actuación con las suyas propias en la actualidad. Aquí la fabulación feminista y la ficción especulativa se funden en una narración coral sobre las máscaras de Gillian Wearing.

Para concluir este acercamiento a la ficcionalización del yo en la obra de Wearing nos gustaría introducir su obra *Rock 'n' roll 70* (2015). En esta instalación abandona la máscara para presentarnos un ejercicio de especulación autoficcional. *Rock 'n' roll 70* se presenta como un tríptico fotográfico inacabado. Tres fotografías autobiográficas o tres retratos narrados en los que dos están completos, mientras que el tercero permanece vacío. La primera imagen es una fotografía actual de la artista, un autorretrato a los cincuenta años tomado en 2014 (*Me at 50*,

---

<sup>313</sup> "A las dos nos han interesado las construcciones de identidad, la toma de imágenes de ser hombre, mujer y las transiciones entre los dos. De hecho, en mi serie "Álbum de familia" y "Familia espiritual" he sido un hombre más que una mujer, un punto que nunca se ha mencionado. También me llamó la atención que gran parte de mi trabajo se trata de retroceder y entrar en momentos en mi propia vida o en la vida de otra persona. Creo que Claude ha jugado más con personajes y personajes inventados".

<sup>314</sup> "Todos nuestros recuerdos están hechos de imágenes, y en mi memoria fotográfica hay imágenes de Claude, y ella siempre estará ahí y de una manera más grande que nunca desde entonces. (...) Se ha convertido en parte de mi familia".



2014). La segunda imagen corresponde a un autorretrato de la artista actual simulando setenta años (*Age progressed to 70*, 2015). El título de la segunda nos advierte de un quiebro en la narración: el verbo en futuro indica un tiempo por venir. Y, sin embargo, apela a una imagen de la artista en la que vemos un cierto proceso de envejecimiento. La imagen es real en cuanto existe como construcción imaginaria del relato autobiográfico de Wearing. No obstante, la imagen es ficticia, puesto que es una fantasía de cómo será en veinte años. Para ello ha tomado el primer autorretrato (a los cincuenta años) y lo ha manipulado mediante un programa de envejecimiento. La tercera imagen que compone el tríptico no aparece en la instalación (*Me at 70*, 2034). Solo hay un hueco vacío. De nuevo, el título nos hace entender que la artista habla de un tiempo presente: “Yo a los setenta años”. Se trata de una fotografía que producirá en 2034 cuando cumpla setenta y donde podrá observarse cómo es físicamente a esa edad. Wearing expone una existencia que no sabemos si llegará y que solo podemos imaginar esperando la venida de dicho momento. No obstante, en el caso de que no existiera sería una imagen en nuestra mente, una especulación sobre cómo sería Gillian Wearing a los setenta años. De nuevo, la artista brindaría un papel importante al público, puesto que es solo él quien es capaz de reunir las historias más allá de las escritas por Wearing para solucionar el enigma del retrato. En este sentido solo tenemos la certeza del primer autorretrato que representa un tiempo cumplido. El segundo retrato manipulado produce la inquietud de preguntarse por un futuro. El presente y el futuro imaginado se pierden en un tríptico en el que el retrato retocado y envejecido problematiza algunas cuestiones en torno a la idea del paso del tiempo, del cambio de los cuerpos, de la edad como una definición biológica, pero también imaginaria. Además, identifica una de los miedos más próximos al ser humano: hacerse viejo y acercarse a la muerte. La última máscara. La mortaja y los preparativos mortuorios para dar la bienvenida al último rostro. El enigma queda irresoluble.



Wearing, G. (2015). *Rock 'n' roll 70*. Impresión cromogénica, 131.0 x 192.0 cm.



Wearing, G. (2015). *Rock 'n' roll 70*. Instalación con papel de pared impreso, medidas variables.

Por último, la instalación se completa con una serie de autorretratos futuribles sobre cómo podría ser Wearing a los setenta años, pero variando su apariencia real. Si la diferencia entre la primera y la segunda fotografía sería en envejecimiento, ya que la postura, la conducta y la apariencia se conservan, en las del resto se aprecia a Wearing como otras Gillian Wearing. Estas fotografías impresas y cubriendo la pared como si fueran posters devuelven al espectador una Wearing en otras vidas que la remiten a otros yoes. Una vida engendraría futuros posibles y existencias ficticias. Un yo que en su multiplicidad encuentra quién es.

En última instancia podríamos afirmar que los trabajos de Wearing presentan la máscara como el primer estadio para llegar al verdadero rostro del yo. Como hemos visto, “(e)lla son los rostros de sus antepasados, los rostros de sus familiares, los rostros de otras gentes y de otros tiempos. Ella preconiza un nuevo tiempo del ritual familiar monstruoso. Ella agoniza en cuanto fantasma de la muerte. Esta ya no interesa; solo queda lo que representa la fotografía. Esto es: una ficción emancipadora del yo, un yo de ficción en mil caras” (Caplliure, 2016, p. 54).

#### 4.1 Simon Fujiwara o cómo reescribir la Historia a través de la autoficción

En 1982 nació Simon Fujiwara en Londres. A los cuatro años de edad se trasladó a Carbis Bay, localidad próxima a St Ives en Cornualles. La ciudad costera de St Ives es conocida por considerarse una importante colonia artística en diferentes momentos del siglo XX. St Ives acogió a Barbara Hepworth o Naum Gabo en la primera parte del siglo pasado donde en esa misma época destacó la escuela de St Ives con artistas como Ben Nicholson, Alfred Wallis y Christopher Wood. Aunque fue después de la segunda guerra mundial cuando se reconoció su interés como centro del arte moderno británico a través de un grupo de jóvenes artistas entre los que destacó Patrick Heron, Peter Lanyon o Roger Hilton como pintores de la abstracción inglesa. En 1993 se construyó la Tate St Ives sobre el edificio de una antigua fábrica. Perteneciente al grupo Tate junto a la Tate Modern, Tate Britain y la Tate Liverpool, este museo acoge una importante colección de arte moderno y contemporáneo en la que sobresalen las obras de los artistas que decidieron vivir o trabajar en St Ives. Desde niño Simon Fujiwara había escuchado los relatos, anécdotas e incluso vivido algún capítulo asociado a ese pasado cultural espléndido de la ciudad cónica. El dieciocho de enero de 2012 Simon Fujiwara inauguró en la Tate St Ives una exposición con sus trabajos más importantes hasta la fecha tomando como título *Since 1982*. Bajo esta perspectiva Fujiwara mantendría viva una tradición cultural secundando un linaje artístico en dicha ciudad.

Simon Fujiwara es un artista anglo-nipón que desde más de una decena de años vive y trabaja en Berlín. Sin embargo, desde su nacimiento en Londres, su paso por Cornualles, España o México, su obra se ha mostrado por todo el planeta principalmente en las bienales de arte contemporáneo más importantes (Manifesta, la Bienal de Berlín o Documenta en Kassel, por citar algunas), así como en los centros de arte y museos de mayor relevancia. Sus investigaciones introducen un cuestionamiento de la historia oficial a través de la intrusión de anécdotas personales, historias íntimas reales o ficticias y la construcción de un dispositivo de narración que reconduce la lógica de esta para plantearnos nuevos desafíos. "It's about how I don't believe

there's a boundary between truth and fiction"<sup>315</sup> (Perlson, 2012). Para comprender cómo ha desarrollado su trabajo y su metodología autoficcional nos acercaremos a algunos trabajos expuestos en *Since 1982*, la mayor exposición del artista hasta el momento.

*Since 1982* es una exposición de carácter retrospectivo. El título alude a la fecha de nacimiento de Simon Fujiwara, pero también a la fecha desde la que comenzaría su andadura como artista: "desde 1982". En esta exposición se entrelazan los episodios inspirados en su vida, las experiencias de conocimiento o su formación como artista, con la idea de construcción familiar, los hechos históricos, las anécdotas de St Ives y su relación con dicha ciudad.

He draws a comparison between the rooms at Tate St Ives and the interiors of National Trust properties, both cabinets of curiosities containing the biographical information that tells the story of the owner or artist. In this sense, *Since 1982* constitutes a parody of the "retrospective", an exhibition model typical for an established artist. Rather than Fujiwara's thirty-year career, it is his thirty-year life that Tate St Ives presents<sup>316</sup>. (Amado, 2012, p. 5)

En este sentido el artista agudiza su sentido interpretativo y analítico para mostrarnos una exposición que conjuga su obra, pero también algunas piezas de la colección con las que construye el discurso de *Since 1982*. Así, adquiere el papel de comisario seleccionando piezas que argumenten su propuesta (trabajos de Alfred Wallis, Barbara Hepworth, Patrick Heron, Francis Bacon, Sarah Lucas, entre otros) escribiendo las cartelas en una suerte de ejercicio crítico donde cuestiona las convenciones del museo e incluso parte de la metodología de la historia del arte. "Replicating the style of Tate St Ives's displays and information panels, he presents himself as the museum, blending both identities"<sup>317</sup> (Amado, 2012, p. 6). Pero este no será su primer acercamiento a un trabajo de análisis crítico donde explore la metodología de ciertas disciplinas para construir un cuerpo teórico, un sistema de trabajo propio y un dispositivo que mezcle lo que es real con lo que es imaginado. "He employs a quasi-ethnographic approach, using techniques of excavation, display and interpretation of evidence, both authentic and fabricated"<sup>318</sup>, recordando esta metodología en proyectos como *The Museum of Incest* (2008),

---

<sup>315</sup> "Se trata de cómo no creo que haya un límite entre la verdad y la ficción".

<sup>316</sup> "Él hace una comparación entre las salas de la Tate St. Ives y los interiores de las propiedades del National Trust, ambos gabinetes de curiosidades que contienen la información biográfica que cuenta la historia del propietario o artista. En este sentido, *Since 1982* constituye una parodia de la "retrospectiva", modelo expositivo típico de un artista consagrado. Lo que presenta Fujiwara en la Tate St. Ives es una carrera de treinta años, esto es su vida de treinta años".

<sup>317</sup> "Replicando el estilo de los dispositivos y paneles de información de la Tate St Ives, se presenta a sí mismo como el museo, combinando ambas identidades".

<sup>318</sup> "Emplea un enfoque cuasi-etnográfico, utilizando técnicas de excavación, exhibición e interpretación de evidencia, tanto auténtica como fabricada".

*The Frozen City* (2010), *Phallusies (An Arabian Mystery)* (2010), *Desk Job* (2009), *The Personal Effects of Theo Grünberg* (2010) o *Happy Museum* (2018). Así podemos reconocer cómo ha pasado por ejercer como arqueólogo, escritor de novelas homoeróticas, dramaturgo, curador o arquitecto haciendo uso de un método de investigación y producción de conocimiento institucionalizado y expuesto según sus normas, pero introduciendo un significativo viraje desde la ficción a partir de los hechos íntimos reales o inventados de su vida.

I increasingly realize that my entire practice is in part a battle with my deeply conflicting feelings about narrative and perhaps even a desire to imagine a world in which it no longer exists. This is futile – we are biologically programmed to exist temporally, to be born and to die, to begin and end, and are thus bound to narrative<sup>319</sup>. (Teixeira Pinto, 2016)

Por eso, sus obras se han comprendido como trabajos autobiográficos. Sin embargo, estos rompen con la lógica de lo autobiográfico como tal para desestabilizar la gran narrativa oficial.

He therefore positions himself within the culture at large, fusing the private sphere with the public realm and blurring fact and fiction to powerful effect. The result is an art autobiographical only in form: his intent is to write first-person stories in order to explore collective histories. Through this manipulated storytelling, Fujiwara distorts his identity and family experiences, as well as myths and anecdotes, to produce alternative readings of his inner world and master social narratives<sup>320</sup>. (Amado, 2012, p. 6)

De hecho, como bien explica Fujiwara, su obra no se interesa por lo individual como algo autónomo, sino como parte de un agenciamiento en el seno de una colectividad.

In my lifetime I have witnessed a huge shift in what I call ‘narrative ownership’ from the societal or governmental level to the individual – great changes in sexual and gender identity are indebted to the shift from a belief in a community to a belief in the individual. But I don't know if I believe, or even want to believe, in the individual as a concept. Something seems wrong, or maybe too right about it. The individual is a wonderful concept for capitalism because it seamlessly enforces all of the impulses that lead us to spend money, to be allowed to be less empathetic, less reliant

---

<sup>319</sup> “Me doy cuenta cada vez más de que toda mi práctica es, en parte, una batalla con mis sentimientos profundamente conflictivos sobre la narrativa y tal vez incluso con el deseo de imaginar un mundo en el que ya no existe. Esto es inútil: estamos biológicamente programados para existir temporalmente, nacer y morir, comenzar y terminar, y por lo tanto estamos atados a la narrativa”.

<sup>320</sup> “Por lo tanto, se posiciona dentro de la cultura en general, fusionando la esfera privada con la pública y difuminando la realidad y la ficción con un efecto poderoso. El resultado es un arte autobiográfico solo en la forma: su intención es escribir historias en primera persona para explorar historias colectivas. A través de esta narración manipulada, Fujiwara distorsiona su identidad y experiencias familiares, así como mitos y anécdotas, para producir lecturas alternativas de su mundo interior y dominar las narrativas sociales”.

on others and less complex, and I can't quite reconcile myself with that reality<sup>321</sup>. (Teixeira Pinto, 2016)

En una conversación con el artista, Martin Clark declara sobre los aspectos autobiográficos y literarios de Simon Fujiwara:

People often talk about autobiography in relation to your work, and certainly in the exhibition at Tate St Ives there's a whole conceit about the entire museum being transformed into an autobiographical account of your life, but I think it's a bit of a red herring sometimes. Even though you adopt these literary forms, you are always disrupting them. So the plays, for instance, are always undermined by the fact that, rather than setting about writing the play, the play becomes a play about the rehearsal of the play or the casting of the actors; the novel becomes about the impossibility of writing it; and in a sense the autobiography isn't an autobiography in any standard sense; it's just another framework or device that you use to talk about universal subjects, narratives, histories<sup>322</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 41)

Y esto es así porque su trabajo trasciende la autobiografía para convertirse en otro dispositivo. Nos referimos a la autoficción. Esta, como defendemos a lo largo de estas páginas, conlleva una desestabilización de los regímenes imperantes, un socavamiento de las estructuras anquilosadas del pensamiento Moderno y una apertura estratégica al agenciamiento colectivo desde la ficcionalización del yo.

Por otro lado, su rol como narrador de relatos -sean estos colectivos o individuales o, mejor dicho, una miscelánea de ambos- se enfatiza, pues normalmente toda pieza comienza o es elaborada como un texto, ya sea este una novela, una obra de teatro, el texto para un casting, el guion de una película o una cartela expositiva como veíamos anteriormente ejerciendo como comisario en su propia muestra. De hecho, el texto, la narración y el relato serían el medio en el que desempeña su labor de crítica al sistema. “En généralisant le schéma de la multiplicité des

---

<sup>321</sup> “A lo largo de mi vida he sido testigo de un gran cambio en lo que llamo 'propiedad narrativa' del nivel social o gubernamental al individual: los grandes cambios en la identidad sexual y de género se deben al cambio de una creencia en una comunidad a una creencia en la individual. Pero no sé si creo, o incluso quiero creer, en el individuo como concepto. Algo parece estar mal, o quizás demasiado bien. El individuo es un concepto maravilloso para el capitalismo porque refuerza a la perfección todos los impulsos que nos llevan a gastar dinero, a que se nos permita ser menos empáticos, menos dependientes de los demás y menos complejos, y no puedo reconciliarme con esa realidad”.

<sup>322</sup> “La gente suele hablar de autobiografía en relación con tu trabajo y, sin duda, en la exposición de la Tate St Ives hay toda una presunción de que todo el museo se ha transformado en un relato autobiográfico de tu vida, pero creo que a veces es una pista falsa. Aunque adoptes estas formas literarias, siempre las estás interrumpiendo. Así que las obras, por ejemplo, siempre se ven socavadas por el hecho de que, en lugar de comenzar a escribir la obra, la obra se convierte en una obra sobre el ensayo de la obra o el reparto de los actores; la novela se vuelve sobre la imposibilidad de escribirla; y en cierto sentido la autobiografía no es una autobiografía en ningún sentido estándar; es solo otro marco o dispositivo que usas para hablar sobre temas, narrativas e historias universales”.

points de vue et du «microcosme de langages divers», la forme romanesque visait à recréer par la vision kaléidoscopique l'illusion de la compréhension d'une totalité fragmentée"<sup>323</sup> (Luquet-Gad, 2019). Así podríamos afirmar que "though Fujiwara's work may find roots in the documentary turn, others align his work with art's 'literary' turn, the narrative and the vocal being its two defining parameters"<sup>324</sup> (Whelan, 2014, p. 14). En estos la vida del artista se incluye como parte del relato. Por un lado, siguiendo el giro literario apreciado por Whelan en la obra de Fujiwara, el parámetro narrativo nos conduce a la tesis defendida por David Maroto sobre la existencia de un arte de la novela, la novela como un nuevo medio para el arte actual después del giro conceptual en las manifestaciones postconceptuales y postminimalistas.

In recent years, an increasing number of artists have been employing the artist's novel in their projects similarly to how they use performance, video, or installation. Eminently a text-based medium, it appears to occupy a central position in art projects where visual elements exist in relation to, but not inside, the artist's novel. Because these art projects are instrumental in the creation of artists' novels, trying to discern between the two could cause some confusion, especially when the artist calls both by the same name<sup>325</sup>. (Maroto, 2019, p. 12)

Sin embargo, esta especificación que mantiene Maroto se derretiría en la fundente creación de Fujiwara. Puesto que el texto en manos de este se expande a la actuación y esta a la escena. "The idea of a novel is much simpler in a way, but it gets co-opted into a much more complicated, more labyrinthine narrative, played out through a hugely intricate installation"<sup>326</sup> (Fujiwara, 2012, p. 41).

En el caso de Fujiwara además de ejercer un arte de la escritura como proceso y extensión en la obra de arte, desarrolla un arte de la literatura que cuestiona el rol científico de la historia, así como de otras ciencias sociales y humanas (antropología, psicología, economía,

---

<sup>323</sup> "Al generalizar el esquema de la multiplicidad de puntos de vista y del "microcosmos de los diversos lenguajes", la forma novelesca apunta a recrear a través de la visión caleidoscópica la ilusión de la comprensión de una totalidad fragmentada".

<sup>324</sup> "Aunque el trabajo de Fujiwara puede encontrar raíces en el giro documental, otros alinean su trabajo con el giro "literario" del arte, siendo la narrativa y la voz sus dos parámetros definitorios".

<sup>325</sup> "En los últimos años, un número cada vez mayor de artistas ha estado empleando la novela del artista en sus proyectos de manera similar a cómo usan la interpretación, el video o la instalación. Eminentemente un medio basado en texto, parece ocupar una posición central en proyectos de arte donde los elementos visuales existen en relación con, pero no dentro, de la novela del artista. Debido a que estos proyectos de arte son fundamentales en la creación de novelas de artistas, tratar de discernir entre los dos podría generar cierta confusión, especialmente cuando el artista llama a ambos por el mismo nombre".

<sup>326</sup> "La idea de una novela es mucho más simple en cierto modo, pero se convierte en una narrativa mucho más complicada y laberíntica, desarrollada a través de una instalación enormemente intrincada".



...) con el fin de explorar una crítica institucional del conocimiento empleando las mismas herramientas del experto, así como un análisis de los procesos de conocimiento instaurados desde la Modernidad. "He often portrays himself in these texts, playing multiple roles including researcher, novelist, playwright and tourist"<sup>327</sup> (Amado, 2012, p. 6). Pero, este es muy consciente de la perversidad de emplear la figura de un *connaisseur* para introducirse en las fisuras del sistema:

Honesty, I am a fraud, I'm an outsider in all these fields, but this gives me the liberty to work subjectively. Truth and accuracy are not my concerns. If an academic would work with fiction in this way, it would be dishonest, wrong even, whereas you'd be a fool to trust an artist in the first place<sup>328</sup>. (Boenzi, 2009)

Hacerse pasar por un experto reabriría ciertas cuestiones en relación al conocimiento y quién lo ostenta. Por otro lado, el segundo parámetro empleado por Whelan, incide en el uso de la voz, y nosotros añadiríamos del cuerpo. Así diríamos que la manera en la que caracteriza a estos roles narradores de historias es mediante el discurso performativo. El uso de la performance para llevar a la vida el argumento de su historia se convierte en una constante, en una mezcla de interpretación del texto, construcción psicológica de los personajes, acercamiento al argumento o exegeta de los hechos. En efecto, existe una importante teatralización o dramatización de los textos que, al llevarlos al vivo, al directo de la performance, adquieren un importante "efecto de realidad" ya siendo interpretadas estas acciones como las lecturas académicas de un profesor, el trabajo de preparación de una obra de teatro o película bajo la dirección de un dramaturgo o un cineasta, o como la hipótesis expuesta de un investigador independiente. En este sentido, la instalación y el texto se homogenizan, introduciéndose uno en el otro mediante la actuación. La instalación se convierte en set para la performance, y el texto en el verbo de los actuantes.

What is unique to Fujiwara's practice is his use of the models and language of architecture and museological display to explore his own biography, to question the reliability of memory and to critique the narrativisation of history. Theatre also influences his approach, both in the presentation of the work and in his own physical involvement within it. Literature and his employment of linguistic tropes are used to investigate whose histories these narratives

---

<sup>327</sup> "A menudo se retrata a sí mismo en estos textos, desempeñando múltiples roles, entre ellos investigador, novelista, dramaturgo y turista".

<sup>328</sup> "Honestamente, soy un fraude. Soy un extranjero en todos estos campos, pero esto me da la libertad de trabajar subjetivamente. La verdad y la precisión no son mis preocupaciones. Si un académico trabajara con la ficción de esta manera, sería deshonesto, incluso incorrecto, mientras que serías un loco por confiar en un artista en primer lugar".

privilege, while simultaneously undermining the authority of both the institution and the documents they produce as arbiters of knowledge and 'truth'<sup>329</sup>. (Whelan, 2014, p. 12)

El registro ficcional se transforma en experiencia viva demoliendo los cimientos entre representación, vivencia, realidad y especulación. "The proposition in my work is that everything - reality itself - is fiction, a construction. I'm not interested in revealing 'truths'; I'm interested in how and why we humans still believe there is such a thing, why we need it, and how we try to show it or hide it"<sup>330</sup> (Whelan, 2014, p.12 citado de Obrist, 2010). Pero aquí el sujeto es entendido como una producción textual. Así podemos esgrimir cómo en el interés de mezclar la historia íntima con los hechos históricos, la investigación con la ensoñación imaginaria, hallamos la apertura a un camino donde el texto firmado se incrusta en la piel de su escritor.

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical Project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his médium?<sup>331</sup> (De Man, 1979, p. 920)

Miguel Amado argüiría que en el caso de Fujiwara la autobiografía es un recurso para generar un quiebro en la gran narración. "(A) discipline ripe for creative manipulation"<sup>332</sup> (Gartenfeld, 2010). Pero ¿qué sucede cuando al verbo que realiza la acción se le insufla un hálito venido de la ficción y la pasión? La narración factual finalmente no podrá resistirse a ser permeada por los relatos de deseo y de amor constituyendo esa laceración en la historia que plantea Amado, pero también, y esto es innegable, una realización autoficcional en el propio Fujiwara. Uno de los planteamientos elaborados en esta metodología es traer a la luz los efectos de la memoria en la historia. De hecho, podemos hallar como base primordial sobre la que se

---

<sup>329</sup> "Lo que es exclusivo de la práctica de Fujiwara es su uso de los modelos y el lenguaje de la arquitectura y la exhibición museológica para explorar su propia biografía, cuestionar la confiabilidad de la memoria y criticar la narrativización de la historia. El teatro también influye en su enfoque, tanto en la presentación de la obra como en su propia implicación física en ella. La literatura y su empleo de tropos lingüísticos se utilizan para investigar de quién son las historias que estas narrativas privilegian, mientras que al mismo tiempo socavan la autoridad tanto de la institución como de los documentos que producen como árbitros del conocimiento y la "verdad".

<sup>330</sup> "La propuesta en mi trabajo es que todo, la realidad misma, es ficción, una construcción. No me interesa revelar "verdades"; Me interesa cómo y por qué los humanos todavía creemos que existe tal cosa, por qué la necesitamos y cómo intentamos mostrarla u ocultarla".

<sup>331</sup> Damos por sentado que la vida produce la autobiografía tal como un acto produce sus propias consecuencias; ahora bien, ¿no es posible sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico bien podría producir y determinar la vida, y que haga lo que haga el escritor siempre está de hecho regido por las exigencias técnicas del autorretrato, y determinado en todos sus aspectos, por tanto, por los recursos de su medio?

<sup>332</sup> "Una disciplina perfecta para la manipulación creativa".

asienta su práctica artística la idea de construcción de la memoria. En este sentido el discurso se articula intercalando lo que llamamos memoria oficial (los documentos, textos, casos que ofrecen un relato sobre los acontecimientos históricos) y los recuerdos personales (estos se enraizarían en las vivencias y experiencias íntimas del sujeto). En la zona liminal que constituye su partición se nutren las figuras del olvido, de la imaginación y del abuso de memoria. Todas ellas conforman los límites, pero también su contrario. Un opuesto sobre el que se define la memoria. La memoria tiene lagunas, espacios olvidados, algunos exprofeso, y que precisamente el artista emplea para edificar las fallas de una historia no lineal, sino fluctuante.

Dejando de lado una fenomenología de la memoria o las capacidades mnemónicas o cognitivas en el desarrollo de esta, nos interesaría aproximarnos a su entendimiento desde una hermenéutica de la historia o desde una epistemología que se interrumpe en cuanto se cuestiona por el propio hecho humano. Puesto que este no es el lugar donde abordar una memoria atópica con carencias cognitivas, “enferma” o traumatizada por lo hechos vividos. No se trataría de acceder a los recónditos misterios de la mente humana en un viaje neuronal donde manipular los recuerdos adentrándonos en lo más íntimo de las vivencias de un ser humano, como sucediese en el caso de Ridder, el suicidado de Alain Resnais en *Je t’aime, je t’aime*<sup>333</sup> [“le premier voyage dans le temps. Un petit voyage, un bref aller-retour: être rejeté durant une minute dans son passé. L’expérience a été tentée des centaines de fois avec des souris, jamais avec un homme”<sup>334</sup> (Sternberg, 1969, p. 41). Un experimento que de hecho fracasará quedando el personaje prisionero en saltos de tiempo que enfatizan la fragmentación del relato y la ruptura secuencial de la memoria]. Pero en el caso que nos ocupa nos enfrentaremos a la constitución del hecho narrativo de la memoria, donde la documentación adquiere un aspecto forense en su acercamiento al acontecimiento, pero también donde la especulación sobre el resto de relatos, normalmente no registrados y acontecidos al mismo tiempo en líneas paralelas o equidistantes, nos dan la clave para rescribir la “historia”. En este sentido deberemos alejarnos de una percepción peyorativa sobre su proximidad a la imaginación. Puesto que, a pesar de que

---

<sup>333</sup> “Si bien que *Je t’aime, je t’aime* se situe à la confluence de deux formes d’imaginaire: rétroactif et prospectif, soit que Ridder rêve son existence en amont, soit qu’il affabule, au présent, une autre dimension de sa vie” (Oms, 1988, p. 116). “Tanto es así que *Je t’aime, je t’aime* está en la confluencia de dos formas del imaginario: retroactivo y prospectivo, sea que Ridder sueñe con su existencia de antes, sea que la fabule, en el presente, otra dimensión de su vida”.

<sup>334</sup> “El primer viaje en el tiempo. Un viaje corto, una breve ida y vuelta: para retroceder un minuto hacia su pasado. El experimento se ha probado cientos de veces con ratones, nunca con un hombre”.

la imaginación o la experiencia íntima se ha degradado evitando ser entendido como conocimiento, los efectos de la afección imprimen una nueva lectura sobre los hechos y esto es innegable. “La memoria es del pasado” y “acordarse es, en gran medida, olvidar” (Ricoeur, 2003, p. 41). La memoria proyecta sobre nuestro presente lo que aconteció un día, pero esta se hace acompañar de la mano de la imaginación que intenta establecer un dibujo más o menos fidedigno de lo que el recuerdo pretende afirmar. Mediante la forma retroactiva de la memoria, la rememoración, incluimos una revisión continua que en ciertos aspectos puede deformar los acontecimientos acaecidos ya que esta se deja impresionar por los nuevos eventos que son vividos sumando al análisis nuevas perspectivas. Sin embargo, bajo el amparo de un cuidadoso trabajo de la memoria se podría restaurar el relato omitido. Si la representación de los hechos se ofrece mediante la operación historiográfica y son los agentes sociales quienes eligen los objetos, su representación y la manifestación de estos en la escritura de la historia, acaso ¿no estaría igualmente afectada por el hecho humano como en el caso del relato particular? Las tensiones entre memoria e historia producen ciertas aporías intrínsecas al propio objeto de estudio, sin embargo, también un campo de intensidades creadoras que bien podrían restaurar los lapsus, las heridas y el olvido de la memoria en la historia. Esta, a su vez, se inserta dentro de una conjunción de signos que, aunque de riguroso término científico, rinde vasallaje a la literatura “al convertirse en texto la historia” (Ricoeur, 2003, p. 312). “En la historia, la memoria y el olvido. En la memoria y el olvido, la vida. Pero escribir la vida es otra historia. Inconclusión” (Ricoeur, 2003, p. 659), dictamina el colofón del ensayo de Paul Ricoeur. La vida se ha revestido de la forma “historia” para ser narrada. Bajo el texto adquiere una piel que viste la vida. Pero según el filósofo francés no sería lo mismo, puesto que la historia es el producto al que refiere la vida. Y la vida es otra “historia”. Por eso, si fabricamos una trama que se parezca a la vida, quizá también podamos hacer con ella la vida. No imitando la una a la otra, sino construyendo algo nuevo. Entonces el pasado se escribiría en presente pensando en el futuro. Y, así, quedaría inconcluso. Pero también abierto a un porvenir donde restablecer ciertas formas de vida.

Otra de las ideas principales que tratamos de argüir en apartados anteriores es cómo, a través de una teoría de los afectos, la historia podría estar adquiriendo una nueva redefinición. Si el afecto ha sido largo tiempo embebido por teorías psicologistas de la emotividad entendiéndose como un aspecto intrínseco e individual del sujeto, no podemos seguir engañándonos por este pensamiento. Afecto es la manera de afectar y ser afectado, como formulara Baruch Spinoza en el siglo XVII. “To affect and to be affected is to be open to the

world, to be active in it and to be patient for its return activity”<sup>335</sup> (Massumi, 2015, p. ix). De hecho, siguiendo proyectos filosóficos como el del canadiense Brian Massumi, el afecto poseería dos tipos o niveles de afección intercomunicados. A saber: una doble afección. El cuerpo es afectado generando una serie de efectos por los que responde a una circunstancia o a otro cuerpo, y así recursivamente e inversivamente. Puesto que la acción producida por el cuerpo causa una serie de efectos sobre el otro que son devueltos en forma de afección.

The organization of multiple levels that have different logics and temporal organizations but are locked in resonance with each other and recapitulate the same event in divergent ways, recalls the fractal ontology and nonlinear causality underlying theories of complexity<sup>336</sup>. (Massumi, 1995, pp. 94-95)

Pero este pensamiento de la complejidad y la abstracción en la idea que planteamos no debe alejarnos de una política real de los afectos. Si, por el contrario, nos acercamos desde un plano más concreto podríamos decir que los afectos se corresponderían con el conjunto de lo social, es decir, con el intercambio entre miembros de una colectividad.

(A)ffects (...) are basically ways of connecting, to others and to other situations. They are our angle of participation in processes larger than ourselves. With intensified affect comes a stronger sense of embeddedness in a larger field of life – a heightened sense of belonging, with other people and to other places<sup>337</sup>. (Massumi, 2015, p. 6)

Estaríamos ante el paso de un deseo radical que trasciende el cuerpo del sujeto en una política de los afectos hacia una mirada tentacular de lo colectivo.

Affect is proto-political. It concerns the first stirrings of the political, flush with the felt intensities of life. Its politics must be brought out”<sup>338</sup>. (Massumi, 2015, p. ix) “Although affect is all about intensities of feeling, the feeling process cannot be characterized as exclusively subjective or objective: the encounters through which it passes strike the body as immediately as they stir the mind. It involves subjective qualities as directly as the objects provoking them, or with which they

---

<sup>335</sup> “Afectar y ser afectado es estar abierto al mundo, estar activo en él y ser paciente para su actividad de retorno”.

<sup>336</sup> “La organización de múltiples niveles que tienen diferentes lógicas y organizaciones temporales, pero están encerrados en resonancia entre sí y recapitulan el mismo evento de formas divergentes, recuerda la ontología fractal y la causalidad no lineal subyacentes a las teorías de la complejidad”.

<sup>337</sup> “Los afectos (...) son básicamente formas de conectar, con los demás y con otras situaciones. Son nuestro ángulo de participación en procesos más grandes que nosotros. Con el afecto intensificado viene una sensación más fuerte de arraigo en un campo más amplio de la vida: un mayor sentido de pertenencia, con otras personas y con otros lugares”.

<sup>338</sup> “El afecto es protopolítico. Se trata de los primeros impulsos de lo político, enrojecidos con las intensidades sentidas de la vida. Su política debe sacarse a relucir”.

move. It concerns desire as much as what is imperatively given; freedom as much as constraint<sup>339</sup>. (Massumi, 2015, p. x)

La teoría de los afectos dirigida al análisis de la historia pondría de relieve el potencial de intercambio y afección que se vislumbra en el hecho de la transformación y la auto-organización más allá de cualquier sistema institucional. Puesto que en la acción de afección se desarrollaría un principio reflexivo y, por tanto, ético y político. “The implied ethics of the project is the value attached -without foundation, with desire only- to the multiplication of powers of existence, to ever-divergent regimes of action and expression”<sup>340</sup> (Massumi, 1995, pp. 94-95). Así podríamos determinar que una apuesta por una política de los afectos es volcarse en la digresión de la historia. Y esto es precisamente lo que Simon Fujiwara potencia en sus producciones visuales. Puesto que las digresiones que efectúa en la historia relatada, bajo la introducción de imágenes personales, experiencias íntimas o reflexiones del yo, induce a procesos de afección con los que no solo activamos una relectura sino una rescritura de la historia. De hecho, los documentos, objetos, escrituras o acciones se conforman como un repertorio de imágenes con las que construir esa nueva escritura de los acontecimientos pasados, presentes y futuros. Ese repertorio es una autoficción, pero también el plano de un nuevo mundo. La teoría de los afectos aplicada a la historia es la analogía de cómo la autoficción genera unos flujos digresivos sobre cómo hemos decidido llamar a nuestros modos de existencia.

Llegados a este punto es el momento de adentrarnos en algunas piezas de Simon Fujiwara para entender lo propuesto hasta ahora. *The Mirror Stage* (2009-2012) fue producida como una performance, una lectura performativa en la que Fujiwara nos relata su relación con la ciudad de St Ives, su remembranza juvenil hacia la obra de Patrick Heron y la inspiración del expresionismo abstracto en la escuela de St Ives. Posteriormente, la pieza adquiere una serie de elementos (objetos, escenografía, obras de arte de otras artistas) hasta exponerse como relatamos a continuación en la Tate St Ives. *The Mirror Stage* es una pieza teatral escrita por el dramaturgo Simon Fujiwara. Es decir, el mismo Simon Fujiwara artista que interpreta a un

---

<sup>339</sup> “Aunque el afecto tiene que ver con la intensidad del sentimiento, el proceso del sentimiento no puede caracterizarse como exclusivamente subjetivo u objetivo: los encuentros por los que pasa golpean el cuerpo tan inmediatamente como agitan la mente. Implica cualidades subjetivas tan directamente como los objetos que las provocan o con las que se mueven. Conciernen tanto al deseo como a lo que se da imperativamente; libertad tanto como restricción”.

<sup>340</sup> “La ética implícita del proyecto es el valor que se atribuye -sin fundamento, con solo deseo- a la multiplicación de poderes de existencia, a regímenes de acción y expresión siempre divergentes”.

dramaturgo que está escribiendo una representación teatral sobre un episodio simbólico de su infancia. Evidentemente tal episodio coincide con la vida de Simon Fujiwara. “The Mirror Stage, is a play about me, an autobiographical play where the main character is based on myself”<sup>341</sup>. La noción de “estadio del espejo” (*le stade du miroir*) que da título a la pieza que tratamos de analizar (*The mirror stage*), pertenece a la práctica psicoanalítica de Jacques Lacan y hace referencia al estadio donde el niño plasma de forma mimética las expresiones y comportamientos de la madre. Pero también alude al momento en el que este se reconoce como individuo en su totalidad. La pieza comienza de la siguiente manera: Simon Fujiwara, director y escritor de teatro, ensaya el texto de la obra que se interpretará esa misma noche con un joven actor de once años (Qui Bo Hofstede), misma edad que el protagonista de la historia. Es decir, Simon Fujiwara, el artista. En un primer acercamiento al joven actor, Fujiwara le explica la historia, el ambiente y quién es el protagonista. Se trata de un joven de orígenes anglo-japoneses que habita en una población costera de reconocida historia cultural. Desde su llegada las historias, anécdotas y experiencias sobre el legado artístico se secundan componiendo un recuerdo vívido en el joven Fujiwara. Una tarde se prepara para visitar un museo de arte contemporáneo el día de su inauguración. Allí se encuentra con personalidades de la cultura de los que desconoce todo sobre ellos: artistas, comisarios, galeristas y directores de museos. El joven Simon Fujiwara avanza entre la multitud de expertos observando las obras, el museo y aquellas sofisticadas personalidades. Entre la gente descubre una obra. Queda hechizado ante ella contemplándola el tiempo restante hasta el cierre del museo.

Simon stands transfixed, frozen, as what hangs before him is the most beautiful thing he has seen in his short life. As he looks at the rich colours and dripping white oils of the painting, he feels an inner force pulling him closer and closer to the canvas. As he stares into the surface he begins to see a mirror reflection of himself, not his small awkward body, but a mirror image of the depths of his expressive inner soul<sup>342</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 305)

La obra es *Horizontal Stripe Painting: November 1957- January 1958* del artista oriundo de St Ives Patrick Heron. En un giro repentino la pintura de Heron cambiará la vida de Fujiwara. Ante la pieza hallará su deseo de ser artista, pero también se reconocerá en su inclinación homosexual. “So deep is his meditation that he does not realise that he is now touching the

---

<sup>341</sup> “*The Mirror Stage*, es una obra sobre mí, una obra autobiográfica donde el personaje principal está basado en mí mismo”.

<sup>342</sup> “Simon está paralizado, helado, lo que cuelga ante él es la cosa más hermosa que ha visto en su corta vida. Mientras mira los colores intensos y los óleos blancos que gotean de la pintura, siente una fuerza interior que lo acerca cada vez más al lienzo. Mientras mira fijamente a la superficie, comienza a ver un reflejo de sí mismo, no su pequeño cuerpo torpe, sino una imagen de espejo de las profundidades de su expresiva alma interior”.

painting, not with his hand but with his penis, which has grown alarmingly to attention in his trousers, and is poking its eager head into the canvas so close is he to the painted surface”<sup>343</sup> (Fujiwara, 2012, p. 305). La afección de la obra de Fujiwara es la de un reflejo especular: el artista contempla reflejado su deseo en la obra de Heron y de forma mimética, siguiendo el estadio del espejo, se deja afectar desvelando su interioridad. “Now during the period of puberty this impulse becomes stronger because we start to relate sexually to others, looking for mirror reflections not only in people but also in objects”<sup>344</sup> (Fujiwara, 2012, p. 306). Entonces, recordamos la forma prospectiva del relato: la autobiografía o la autoficción siempre conllevan cierta confesión, y en ella se desvela una parte escondida del yo. “Simon is gay and nobody knows it, not even himself”, lee el joven actor del guion en *The Mirror Stage*. Pero, “how can a painting turn you gay?” (Fujiwara, 2012, p. 306) le pregunta a Simon Fujiwara, director de la obra.

I explain to young Simon that, ‘well, there’s a theory that Lacan posited, that when you’re in your teens and going through puberty you’re looking for sexual mirrors in other people, other objects, and maybe this picture acted like a mirror to me, because it was the first time I saw an abstract, modern art work. It was just pure emotion and formlessness and atmosphere and that could have unlocked my urge to both become an artist and realise I was homosexual<sup>345</sup>. (Perlson, 2012)

---

<sup>343</sup> “Tan profunda es su meditación que no se da cuenta de que ahora está tocando la pintura, no con la mano, sino con el pene, que ha crecido alarmantemente en atención en sus pantalones sueltos, y está metiendo la cabeza ansiosa en el lienzo tan cerca está él de la superficie pintada”.

<sup>344</sup> “Ahora durante el período de la pubertad este impulso se hace más fuerte porque comenzamos a relacionarnos sexualmente con los demás, buscando reflejos en el espejo no solo en las personas sino también en los objetos”.

<sup>345</sup> “Le explico al joven Simon que, “bueno, hay una teoría que postuló Lacan, que cuando estás en la adolescencia y atraviesas la pubertad estás buscando espejos sexuales en otras personas, otros objetos, y tal vez esta imagen actuó como un espejo para mí, porque fue la primera vez que vi una obra de arte abstracto y moderno. Era pura emoción, falta de forma y atmósfera, y eso podría haber liberado mi impulso de convertirme en artista y darme cuenta de que era homosexual”.





Fujiwara, S. (2009-2012). *The Mirror Stage*. Vista de la performance.

No obstante, si nos remitimos a la época en la que se dio el acontecimiento que representa Fujiwara junto al joven actor, la obra de Heron como la elección de la construcción de la sede Tate en St Ives conllevó una serie de polémicas que según la mirada de Fujiwara nos sitúan en el tipo de cuestiones que amenazan en el arte moderno y contemporáneo, pero también los paradigmas que escriben la historia de nuestro conocimiento.

When the Tate first opened here people were furious, especially about this painting. ‘They spent millions on this museum to put *this* in it? My child could have painted it!’ But it has this whole intellectual background; it was Heron’s reply to Barnett Newman, Mark Rothko and the American Ab-Ex, which made St Ives super avant-garde in the late fifties<sup>346</sup>. (Perlson, 2012)

---

<sup>346</sup> “Cuando la Tate abrió por primera vez aquí, la gente estaba furiosa, especialmente por esta pintura. “¿Gastaron millones en este museo para poner esto en él? ¡Mi hijo podría haberlo pintado!”. Pero tiene todo este trasfondo intelectual; fue la respuesta de Heron a Barnett Newman, Mark Rothko y el Expresionismo Abstracto estadounidense, lo que convirtió a St Ives en una súper vanguardia a finales de los años cincuenta”.

Un pasado histórico y cultural de St Ives recobrado a partir de este emblemático museo y que a través de los conflictos emocionales de un joven en su descubrimiento sexual hacen tambalear los cimientos divisorios de una historiografía del arte moderno sin poder escaparse de su crítica institucional.



Heron, P. (1957-58). *Horizontal Stripe Painting: November 1957- January 1958*, pintura al óleo sobre tela, 2'743 × 1'548 cm

Años después en Berlín, continúa la pieza teatral donde artista y actor interpretan sus papeles, el joven artista sufre un episodio de remembranza, una rememoración juvenil y, por tanto, un efecto de la afición de la obra de Heron a una edad precoz. En 1995 se topa con la nueva línea de fundas nórdicas y otros utensilios de hogar de Ikea que tienen como estampación la obra de Heron. El deseo vuelve de nuevo a él y decide comprarla para dormir junto a la pintura. El encuentro cuasi-paranoico con la obra, al más puro estilo dalineano, “en forma de menaje de hogar ejerce un acto de exterioridad para su intimidad en un signo de esparcimiento hacia el uso común. El símbolo, una parte del yo joven de Fujiwara, vuelve reencarnado en mobiliario y se incorpora al set de la obra donde se desarrollará la pieza teatral” (Caplliure, 2015, pp. 148-149). Las fundas del nórdico, las fundas de la tabla de planchar o las fundas de los almohadones. Ikea abraza la pieza original de Heron en la instalación de St Ives. La pintura de

Heron persiste en la mente de Fujiwara quien comienza a ver destellos de esta en otras obras. Su similitud es tan cercana a la obra original -el nórdico, la funda de la plancha, las obras de otros artistas- que parece entrar en una trama pulsional y neurótica del yo como hubiese explicado Doubrowsky. De hecho, parece ser – aquí volvemos a la investigación en la historia del arte-, según las indagaciones del artista, que la obra de Heron no solo le “tocó” a él o a los diseñadores de la estampación de Ikea. El artista inglés observa y reconoce la influencia escondida que la pintura pudo efectuar sobre el trabajo de Francis Bacon (1909-1992) cuando este visitó St Ives en 1959. Así, tres dibujos pintados al óleo expuestos en la instalación de Fujiwara, bocetos posteriores a obras que estuvo produciendo en esas mismas fechas (1959-1091), parecen recordarnos las grandes franjas de color que Heron empleó en *Horizontal Stripe Painting: November 1957- January 1958*. En uno de estos bosquejos en papel, *Sketch for “Reclining Figure”, No. 1* (1959–61), el texto de la Tate incide en su intencionalidad como parte del proceso de ejecución de la serie de pinturas que tomarán el nombre de “Reclining Figure”. Pero, además, la apreciación del museo insiste en la posible motivación del artista para pintar estas obras. Según el museo británico, Bacon viéndose interpelado por la obra del estadounidense Mark Rothko (1903-1970) tras visitar la primera exposición del artista abstracto en la Whitechapel Gallery de Londres en 1961, habría pintado estos óleos como respuesta a su trabajo. Sin embargo, como relata Simon Fujiwara, Heron y el resto de artistas de la escuela abstracta británica ya estarían contestando al expresionismo abstracto a través de su pintura. Y sería el propio Heron quien influiría en este sentido a Bacon, quizá en una especie de “estadio del espejo” pictórico. Pero, además, Fujiwara argüiría algo más pensando en cómo los títulos de las obras de Bacon han ido transformando su significado, es decir, en cómo los expertos han decidido cuestionar el nombre de ciertas obras como *Reclining Woman* al hallarse ante la serie de los *Reclining Figure* a lo largo de los últimos años. Puesto que el cuerpo desfigurado que dibujó Bacon es una transfiguración del deseo homosexual, en la época castigado por ser ilegal, y que adquiriría en la dimensión de una corporeidad no identificativa, y una abstracción pictórica la forma de mantener su representación intacta.

Fujiwara uses this circumstance to explore historical homosexual discrimination. In Bacon’s *Reclining Woman* (1961), stripes appear as a backdrop to a female figure that was originally depicted as a man, the genitalia of which was later covered. Bacon had to employ the misidentification of gender as a way of disguising the work’s homoerotic charge at a time when homosexuality was illegal in the UK<sup>347</sup>. (Amado, 2012, p. 7)

---

<sup>347</sup> “Fujiwara usa esta circunstancia para explorar la discriminación homosexual histórica. En *Reclining Woman* de Bacon (1961), las rayas aparecen como un telón de fondo de una figura femenina que originalmente fue

Y, que tendría su correlato, la desidentificación del cuerpo y la pulsión homoerótica, a través de la pintura abstracta de Heron y los efectos producidos en un joven Fujiwara quien inscribe el nacimiento de su deseo sexual en relación a la epifanía de esta obra con su yo.



Bacon, F. (ca.1959-61). *Sketch for "Reclining Figure", No. 1*, óleo y tinta sobre papel, 23'8 × 15'6 cm.



Bacon, F. (1961). *Reclining Woman*, pintura al óleo sobre tela, 2188 × 1622 × 70 mm.

Finalmente, *The Mirror Stage* adquiere la imagen propia del espejo. En un giro especular “cada objeto se duplica como una imagen reflejada en un espejo: la plancha con la que elimina las arrugas de la camisa que se pondrá el día de la inauguración de la Tate St Ives, la obra de Patrick Heron, la cama con el nórdico de Ikea, la obra de Francis Bacon y el vídeo en el que se registró el ensayo de Simon Fujiwara director con el joven actor y la posterior performance de

---

representada como un hombre, cuyos genitales se cubrieron más tarde. Bacon tuvo que emplear la identificación errónea del género como una forma de disfrazar la carga homoerótica del trabajo en un momento en que la homosexualidad era ilegal en el Reino Unido”.

este último representando al joven Fujiwara” (Caplliure, 2015, p. 149). El espejo de forma incesante refleja la expresión más interior del alma del Simon Fujiwara: su deseo de ser artista. Pero también la fractalidad de su yo.



Fujiwara, S. (2009-2012). *The Mirror Stage*, Vista de la instalación.

Otro de los proyectos de Simon Fujiwara al que querríamos acercarnos es *Welcome to the Hotel Munber* (2010). Una instalación inspirada en una novela homoerótica inscrita en el periodo de la dictadura franquista en el Estado Español escrita por Simón Fujiwara. En esta ocasión Fujiwara tomará prestada la piel de un escritor de relatos eróticos homosexuales. La novela inacabada se titula *Hotel Munber* y su trama nos conduce a través de los encuentros sexuales de un grupo de hombres que se dan cita en el bar de dicho hotel. Las escenas transcurren en una época concreta y especialmente llamativa por su contexto de opresión en la España de los años setenta. El ambiente de estos relatos toma como inspiración un acontecimiento en la vida de Simon Fujiwara. Entre los años 1972 y 1979 los padres del artista regentaron un hotel de la Costa Brava en Cataluña. Como en trabajos anteriores, un guion nos sitúa en la escena donde nos espera Simon Fujiwara para ejecutar la performance.

Simon Fujiwara is standing in a replica of a Spanish bar that belonged to his parents in the 1970s. Visitors enter the dimly lit space through a swinging saloon door and are greeted with a large bull's head that hangs on the wall above a group of tables and chairs. Napkins and cigarette butts litter the floor around three large oak barrels topped with beer mugs and olive oil bottles that stand at the centre of the room. Shelves with horns, trumpets, Spanish fans and wicker baskets



adorn the walls. Above the bar, on the top shelf, an array of vintage erotic magazines are visible in a tilted mirror and in between oversized hanging “jamón”<sup>348</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 155)



Fujiwara, S. (2010). *Welcome to the Hotel Munber*. Instalación.

El recuerdo familiar, solo conocido a través de las anécdotas y fotografías, hace que Fujiwara se pregunte por las vidas de sus progenitores en un contexto dictatorial como fue la época que vivieron en España en el atardecer del franquismo, pero también cómo se plantearía la vida de un hombre homosexual y sus aventuras en plena censura del régimen español. Así evoca esta situación “en una novela de ficción donde el padre de Fujiwara dirige el hotel homónimo bajo un aire clandestino de erotismo y homofilia escondida entre las paredes de dicho lugar” (Caplliure, 2015, p. 150). Si Fujiwara sufre el mal del escritor y es incapaz de finalizar la novela, esto no le impide buscar otras argucias para que el relato se mantenga vivo y se revele de otras formas. Aquí la narración oral, Fujiwara lee ciertos fragmentos de la novela maldita, toma cuerpo en la performance.

It is 7 o'clock on the 20<sup>th</sup> of November 1975 and the news of Franco's death is ringing in my ears. I am blinded, I can see. For five years I have built a sexual empire to oppose him; everything I

---

<sup>348</sup> “Simon Fujiwara está parado en una réplica de un bar español que perteneció a sus padres en la década de 1970. Los visitantes entran al espacio tenuemente iluminado a través de una puerta batiente del salón y son recibidos con una gran cabeza de toro que cuelga en la pared sobre un grupo de mesas y sillas. Servilletas y colillas de cigarrillos se esparcen en el piso alrededor de tres grandes barriles de roble cubiertos con jarras de cerveza y botellas de aceite de oliva que se encuentran en el centro de la habitación. Estantes con cuernos, trompetas, abanicos españoles y cestas de mimbre adornan las paredes. Sobre la barra, en el estante superior, se puede ver una variedad de revistas eróticas antiguas en un espejo inclinado y entre ellas un jamón de gran tamaño colgado”.

have learnt about my inner sexuality, I have learnt through him. I do not know myself but through his oppression<sup>349</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 157)



Fujiwara, S. (2010). *Welcome to the Hotel Munber*. Instalación.

Fujiwara se acercó a la temática de la novela a través de la lectura de autores homosexuales que habiendo vivido capítulos de opresión en su vida relataban los hechos desde el exilio. Sin embargo, pronto recayó en que ninguno se hacía eco de la experiencia en los límites internos del propio Estado Español. Por eso, decidió embarcarse en este proyecto. “Maybe I could be the first person to write the history of gay Catalonia, gay Franco Spain, as a first person narrative, and this story could be set in the Hotel Munber with my father as the protagonist”<sup>350</sup> (Fujiwara, 2012, p. 159). En este sentido, obras como esta introducirían una perspectiva de género en la lectura de la historia, pero también una lectura racializada. En el caso de Simon Fujiwara esta sería principalmente *queer* y asiática.

---

<sup>349</sup> “Son las 7 de la mañana del 20 de noviembre de 1975 y la noticia de la muerte de Franco resuena en mis oídos. Estoy cegado, puedo ver. Durante cinco años he construido un imperio sexual para oponerme a él; todo lo que he aprendido sobre mi sexualidad interior, lo he aprendido a través de él. Yo no me conozco sino a través de su opresión”.

<sup>350</sup> “Quizás podría ser la primera persona en escribir la historia de la Cataluña gay, la España gay de Franco, como narrativa en primera persona, y esta historia podría estar ambientada en el Hotel Munber con mi padre como protagonista”.

By physically inserting homoerotic narrative performances into his installations (and into the histories within them) and in using slapstick erotica as allegorical objects, he attempts to redress the balance of a history written as exclusively heteronormative. Using linguistic tropes, especially allegory and irony to create an experiential response, his work highlights whose stories our historical narratives privilege<sup>351</sup> (Whelan, 2014, p. 15).

Para ello, en un primer paso, Fujiwara adopta el nombre de su padre Kan Fujiwara, pseudónimo con el que publicará algunas de los relatos de *Hotel Munber* en la revista gay *Straight to Hell* que se interesó en estos porque eran entendidos como capítulos de las experiencias sexuales reales. El siguiente paso era crear un imaginario entre el contexto español de la época (jamones, guitarras, botas de vino, embutido colgados, fotografías del dictador Franco o la cabeza de toro) y las fotografías o collages eróticos y pornográficos gay. En este escenario una serie de protagonistas emergen de las páginas de Fujiwara: el súper macho Guardia armado que impone al japonés sus fantasías o Paquito, el cocinero de tortillas. Pero también los objetos que envuelven el bar:

lamps and spindles, door handles and dado rails, surfaces, textures, patinas and grooves were all in my crafty rituals that took place after closing time, With a small tube of Vaseline concealed at all times in my left key-pocket, I was the lord of a castle of carnality<sup>352</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 163)

De esta manera, el artista insiste sobre la visión turística que se vendía fuera de España. Es decir, un paraíso sexual donde el sol, la sangría y el sexo estaban a la orden del día. Pero nunca para sus nativos que eran castigados por la censura y la opresión.

---

<sup>351</sup> “Al insertar físicamente representaciones narrativas homoeróticas en sus instalaciones (y en las historias dentro de ellas) y al utilizar la erótica bufona como objetos alegóricos, intenta restablecer el equilibrio de una historia escrita como exclusivamente heteronormativa. Usando tropos lingüísticos, especialmente la alegoría y la ironía para crear una respuesta experiencial, su trabajo destaca cuyas historias privilegian nuestras narrativas históricas”.

<sup>352</sup> “Lámparas y husillos, manijas de puertas y rieles, superficies, texturas, pátinas y ranuras estaban todos en mis hábiles rituales que tenían lugar después de la hora de cierre. Con un pequeño tubo de vaselina escondido en todo momento en el bolsillo de las llaves izquierdo, era el señor de un castillo de carnalidad”.





Fujiwara, S. (2010). *Welcome to the Hotel Munber*. Instalación.

Por último, un elemento adquiere una singular importancia en *Welcome to the Hotel Munber*. No referimos a los huevos. Para Fujiwara estos aludirían a la paternidad y al estado fascista: “that is on the surface strikingly perfect but, at the same time, fragile”<sup>353</sup> (Fujiwara, 2012, p. 165). Para construir el hilo conductor entre ambos temas Fujiwara toma la figura del legendario artista catalán Salvador Dalí (1904-1989). Este empleó frecuentemente el motivo del huevo en sus obras hasta cubrir completamente con ellos su museo en Figueras. Para el genio surrealista el huevo simbolizaba la fertilidad y, por tanto, el sexo y su uso reproductivo. La figura de Dalí fue intensamente provocadora hasta el punto de no llegar a un consenso sobre su situación frente al estado totalitario franquista, motivo por el que el resto de los surrealistas decidieron alejarse de su lado. En la novela se presentan los huevos como elemento fetichista. Entre huevos al whisky y tortillas españolas el padre de Simon se excita pensando en fertilizar aquellos alimentos para un turista, un guardia civil o una familia que visita el bar. A medio camino entre el acto subversivo y la perversión los huevos pierden su valor nutricional para convertirse en un símbolo sexual de empoderamiento. No obstante, un dato biográfico de Franco hace inclinarse sobre otra lectura.

---

<sup>353</sup> "que en la superficie es sorprendentemente perfecto, pero, al mismo tiempo, frágil"

A few months ago I came across an article on the BBC website that claimed that Franco, like other great twentieth-century dictators, had only one testicle<sup>354</sup>. (I)t was out of a loss of “manhood” that Franco created this towering, terrible dictatorship that destroyed countless lives, and it was out of loss of masculine history that I was compelled to create my own project, the novel, which perhaps was also not necessarily the right thing to do<sup>355</sup>. (Fujiwara, 2012, p. 167)



Fujiwara, S. (2010). *Welcome to the Hotel Munber*. Vista de la instalación.

Pero si volvemos a la idea de ficcionalizar el yo, la autoficción de Simon Fujiwara nos lleva al abismo más terrorífico, al temor que hace zozobrar cualquier obra: la falta de asidero o la desidentificación con cualquier imagen que pretenda ser clausurada.

My early performances worked with personal narrative in an effort to undermine the banal racial and sexual notions I grew up with by over-identifying with them. I created myths about my origins or my formation as an artist that were often contradictory or fabricated, because I knew the power those narratives hold in the art world. By centering the concept of self-narration within my work I was not critiquing the power of narrative, but examining its power. It did lead to some early success in my career – it empowered me. However, those early works were never intended to confirm a ‘self’ or an ‘individuality’ which is perhaps the most marketable part of an artist – but to complicate it to the point where it is not longer clear where the self begins and ends. It was about liberating myself from my history by exploiting it beyond authenticity<sup>356</sup>. (Teixeira Pinto, 2016)

---

<sup>354</sup> “Hace unos meses me encontré con un artículo en la web de la BBC que aseguraba que Franco, como otros grandes dictadores del siglo XX, solo tenía un testículo”.

<sup>355</sup> “Fue por la pérdida de la “virilidad” que Franco creó esta imponente y terrible dictadura que destruyó innumerables vidas, y fue por la pérdida de la historia masculina que me vi obligado a crear mi propio proyecto, la novela, que quizás tampoco fue necesariamente lo correcto”.

<sup>356</sup> “Mis primeras actuaciones trabajaron con la narrativa personal en un esfuerzo por socavar las nociones raciales y sexuales banales con las que crecí al sobreidentificarme con ellas. Creé mitos sobre mis orígenes o mi formación como artista que a menudo eran contradictorios o inventados, porque conocía el poder que tienen esas narrativas

Por eso, sus obras nacen de la pasión y la intuición en la investigación que se transmutan en corpus teórico y metodología científica mediante la imaginación, la especulación y la creación de un conocimiento específico que avale la tesis propuesta. Así parece acercarse a la historia. Pero a una escritura por las figuras de la subversión a través del humor, la sexualización de los objetos y la reconstrucción de una ficción del yo.

---

en el mundo del arte. Al centrar el concepto de auto-narración dentro de mi trabajo, no estaba criticando el poder de la narrativa, sino examinando su poder. Me llevó a un éxito temprano en mi carrera, me empoderó. Sin embargo, esas primeras obras nunca tuvieron la intención de confirmar un "yo" o una "individualidad", que es quizás la parte más comercial de un artista, sino para complicarlo hasta el punto en que ya no está claro dónde comienza y termina el yo. Se trataba de liberarme de mi historia explotándola más allá de la autenticidad".

### 4.3 La ficción como opacidad. Wu Tsang y la lucha por la comunidad

*Dissed appearance* is not absence but a kind of opalescent flickering which articulates shared, entangled movement: “no, we got nothing in common; no, we can’t talk/at all; but when we slide on down, our queerness, our hard, gemlike black bitchiness, our nothingness, is our opacity, our opulent/transience, our flamelike, opalescent train... To be seen through can’t help but move, but we can’t help it, that’s all we do<sup>357</sup>. (Moten, 2019, p. 23)

Fred Moten (1962, Las Vegas, Estados Unidos), poeta y académico *queer* afroamericano especializado en estudios sobre la negritud y la performance, nos sitúa a lo largo de su poema “come on, i get it!” (2019) – fragmento citado arriba- en un espacio de travesía en el interior de una opacidad aterrante que solo es comparable con la belleza de la negritud. Vivir en la opacidad es ser visto a través. A través de la negritud, a través de lo *queer*. “All that beauty” (Tsang, 2021: 11). La imposibilidad de abrazar lo inseparable (“nothing in common”, “we can’t talk at all”), lo que nos separa a lo largo de siglos de opresión, pone de manifiesto cómo el sujeto es constreñido en una definición de la que se desprende su propia incapacidad.

Whiteness is the set of interpersonal relations. The interpersonal is an intrapersonal fantasy. The intrapersonal is an impersonal fantasy. The impersonal fantasy of the intrapersonal is your picture, imagination in the law of solitude, on the other hand, in which this same hand is held, off blue, in extrapersonal folding<sup>358</sup>. (Tsang, 2021, p. 10)

Las manos sostenidas sobre el pliegue encarnan la negritud, el entrelazamiento de lo social. Para Moten la imagen se conduce a través de la experiencia de un sujeto en la intersección entre lo “in/di/vidual” y lo “(in/di/)visual”. Entonces es cuando debemos aprender a ver a través de las cosas. El movimiento que debemos explorar es a través. En este sentido Moten parece llevarnos a la opacidad glissanteana donde la relación pone en riesgo al ser en el

---

<sup>357</sup> “La apariencia ultrajada no es ausencia, sino una especie de parpadeo opalescente que articula un movimiento compartido, enredado: “no, no tenemos nada en común; no, no podemos hablar en absoluto; pero cuando nos deslizamos hacia abajo, nuestra *queerness*, nuestro firme, como una gema, negro puterio, nuestra nada, es nuestra opacidad, nuestra opulenta fugacidad, nuestro tren opalescente como una llama... Ser visto a través no puede evitar (con)moverse, pero no podemos impedirlo, eso es todo lo que hacemos”.

<sup>358</sup> “La blanquitud es el conjunto de relaciones interpersonales. Lo interpersonal es una fantasía intrapersonal. Lo intrapersonal es una fantasía impersonal. La fantasía impersonal de lo intrapersonal es tu imagen, la imaginación en la ley de la soledad, sobre la otra mano, en la que se sostiene esa misma mano, azul celeste, en un pliegue extrapersonal”.

mundo. “La Relation contamine, ensuave, comme principe, ou comme poudre de fleur. La Relation ensauvage, guettant l’équivalence. (...) La Relation s’efforce et s’énonce dans l’opacité. Elle diffère la suffisance pour soi”<sup>359</sup> (Glissant, 1999, pp. 199-200), puesto que ellas solo se mueven en cuanto asociación, apego, son miscelánea pero también distancia y violencia. Según el pensador antillano Édouard Glissant, la opacidad lucharía contra los reduccionismos y provocaría la emergencia del reconocimiento de las minorías evitando caer en el reino de la transparencia tan elocuentemente ilustrado por Byung Chul Han (*La sociedad de la transparencia*, 2013). “Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes”<sup>360</sup> (Glissant, 1999, p. 204). Por eso, la opacidad solo puede ejercerse bajo una poética de la relación en libertad. Pero si el martiniqués explora las fuerzas de la relación en orden de densidad y complejidad donde el entramado de opacidades fluctúa en la fractalidad, no podemos olvidarnos del movimiento de comprensión. Es decir, de tomar, prender, presionar. Al comprender estamos cerrando las puertas de la opacidad por el acto de transparencia que engaña en su cercanía para imponer la violencia de un significado. Pero en ese preciso instante la agresión de la relación se desata y se instala sobre el sujeto. Es lo que conocemos como violencia epistémica y violencia sistémica. Estas cuestiones han sido exploradas por la artista norteamericana de origen chino Wu Tsang configurándose como relatos de diferentes comunidades *queer* y trans. Pero antes de volcarnos en su trabajo, nos detendremos en un acercamiento a la idea de opacidad en la obra de Pauline Boudry y Renate Lorenz. De hecho, los vínculos entre Tsang, Boudry y Lorenz se ven atravesados por sus experiencias conjuntas en diferentes momentos de sus trayectorias.

*Opaque* (2014) es una performance filmada por las artistas Pauline Boudry y Renate Lorenz inspirada en el texto de Jean Genet, *L’ennemi déclaré*. La acción transcurre en una piscina vacía que se sitúa en un edificio abandonado. Todo parece que ya ha ocurrido allí y que nada queda por venir. Unas bengalas han sido encendidas. No podemos divisar nada. Solo una densidad humeante en color azul, rosa y amarillo. Cuando comienza a desvanecerse la neblina causada por las bengalas descubrimos una especie de escenario precario. Una tela negra parece

---

<sup>359</sup> “La relación contamina, endulza, como principio, o como flor en polvo. La relación se vuelve salvaje, buscando equivalencias. (...) La Relación se esfuerza y se expresa en opacidad. Ella difiere de la autosuficiencia”.

<sup>360</sup> “Las opacidades pueden coexistir, fusionarse, tejiendo tejidos cuyo verdadero entendimiento estaría relacionado con la textura de esta trama y no con la naturaleza de los componentes”.

hacer de fondo, pero no es lo suficientemente gruesa para esconder la presencia de alguien. De hecho, se trata de una serie de cortinas que, como un disfraz, o las cortinas de un teatro darán paso a los personajes de la escena. Los performers, Ginger Brooks Takahashi y Werner Hirsch, “se nos presentan como una organización clandestina en medio de un espacio ocupado” (Capliure, 2018, p. 175). ¿Se trata de una organización terrorista, de una banda de secuestradores o de un grupo de okupas? El movimiento de las cortinas, del teatro a un *nightclub*, juegan a favor del anonimato de los performers. “El *dragging* hace su salida a escena a través de la ropa, el maquillaje, la voz de los performers, pero también del propio escenario improvisado que disfraza a la piscina y que mantiene la actuación en un proceso continuo” (Capliure, 2018, p. 175). La primera cortina es negra pero traslúcida, nos deja ver a través de ella. La segunda nos deslumbra con las lentejuelas de brillantes colores, de la misma manera que las casi-gemas opalescentes de Moten. La tercera cortina se viste con un llamativo fucsia en el que se estampan las rayas de cebra como en los trajes de camuflaje. Werner Hirsch entra en escena maquillado y ataviado en cuero negro. El fondo de lentejuelas nos transporta a una sala de espectáculos. Fuma mientras se sitúa ante un micrófono. El humo nos recuerda a las bengalas que parecían advertirnos de ¿un altercado o una fiesta?, ¿de una batalla o una manifestación? Cuando comienza a hablar su voz no corresponde a su cuerpo. Ginger Brooks Takahashi habla por él. Su voz atraviesa el cuerpo de Hirsch. De nuevo, el humo de las bengalas y una nueva cortina se descorre. Del fondo de cebra resalta el rostro de Brooks Takahashi quien vestida con la misma tela que la cortina queda camuflada por completo. ¿Es un amigo o es el enemigo? El texto de Genet proferido por los performers nos conduce al enemigo declarado.

J.G. cherche, ou recherche, ou voudrait découvrir, ne le jamais découvrir le délicieux ennemi très désarmé, dont l'équilibre est instable, le profil incertain, la face inadmissible, l'ennemi qu'un souffle casse, l'esclave déjà humilié, se jetant lui-même par la fenêtre sur un signe, l'ennemi vaincu aveugle, sourd, muet<sup>361</sup> (Genet, 1991, p. 9).

Las dificultades de distinguir al enemigo en las relaciones de opacidad provocan un sobresalto en la reduccionista transparencia sometiendo a quien es diferente a la condena. Sin embargo, la opacidad nos vuelca en relaciones poderosas donde hallamos el mismo peligro en un amante o en un amigo que en un enemigo declarado contra el que debemos luchar. Así,

---

<sup>361</sup> “J.G. busca, o investiga, o quisiera descubrir, no descubrir jamás al delicioso enemigo, muy desarmado, cuyo equilibrio es inestable, el perfil incierto, el rostro inadmissible, el enemigo que un aliento rompe, el esclavo ya humillado, tirándose él mismo por la ventana sobre un poste, el enemigo vencido ciego, sordo, mudo”.

podríamos argüir que el trenzado de vínculos que se pertrechan en la opacidad refleja las relaciones fractales humanas.



Boudry, P. y Lorenz, R. (2014). *Opaque*. 16mm HD film, 11 min, Berlín, Alemania. Performance realizada por Ginger Brooks Takahashi y Werner Hirsch

Si hemos comenzado este apartado con las palabras de Fred Moten es precisamente porque este poema sirvió a Wu Tsang para elaborar su última exposición individual *visionary company* (2020) en la fundación Lafayette Anticipations de París. Wu Tsang (1982, Worcester, Massachusetts, EEUU) es una artista trans<sup>362</sup> cuyo trabajo pone de manifiesto las diferentes formas de amor, las relaciones de poder sobre los cuerpos y los agenciamientos en el interior de diferentes comunidades *queer*, dedicando una especial atención a la identidad trans. En este sentido lo trans adquiriría un significado parejo a la opacidad. Ambas nociones habitan “in-betweenness”, entremedio. Es decir, en un estado en el que las personas y las ideas no pueden ser descritas en términos binarios o dualistas. Lo trans se vuelve múltiple y transitivo. Diríamos que se hace a sí mismo en asociación a otros cuerpos. Así, hablaríamos de una perspectiva interseccional<sup>363</sup> con la que abordar la situación. Y entenderíamos lo trans como un espacio que

---

<sup>362</sup> Tsang se define como trans y GNC (gender non-conforming). Es decir, de género no binario o disidente de género. Frente a la noción de visibilidad donde lo trans, según la artista, puede conllevar una asimilación en el campo de lo identitario como grupo reduciendo la resistencia del trabajo disidente. Her es el pronombre posesivo personal de elección de Wu, quien no se define como mujer. De esta manera emplearemos el pronombre ella y sus variantes para referirnos a su obra, pero siempre teniendo en cuenta lo que supone el concepto “trans” aplicado a esta artista y su trabajo.

<sup>363</sup> En una entrevista donde se le preguntó sobre los procesos de “normalización” de lo trans, Tsang explicó: “I think a lot of ways in which trans has entered the mainstream spotlight has a lot to do with reaffirming more normative ideas about gender. The narrative continues to be more, “Oh, this person was born this, and now they're becoming

solo puede ser atravesado. Reiteramos, ser visto a través de las cosas. Por eso, cuando Laura Harris se aproxima a la obra de Tsang, desde una posición más que cinematográfica, declarará que la imagen apela a una desaparición. Esta se desvanece del orden atribuido a las cosas, puesto que el objeto se vuelve opaco o, por el contrario, de una opalescencia traslúcida, y es entonces cuando debemos aprender a ver a través de él, aprender a vernos a través de él. Tsang se interesa por representar situaciones sociopolíticas de comunidades con las que se siente comprometida y cuyo discurso se sitúa embebido en sus propias prácticas. De hecho, algunos de sus trabajos nacen por la urgencia y la necesidad de arrojar luz sobre ciertas cuestiones que tienen que ver con la violencia de los discursos, la opresión, el odio, pero también los afectos, el deseo de los cuerpos y el amor. Por eso, afirma que sus obras pretenden “renegociar las políticas de la representación”.

The relationship between visible and invisible and impossible is an interesting productive tension for me. Why do I make films? There’s obviously this urge I have to make *something* visible, but I think it’s not about being seen. I’m thinking of image-making as a kind of ritual practice that will reflect something back<sup>364</sup>. (Greenberger, 2019)

En la exposición *visionary company*, según las palabras de Rebecca Lamarche- Vadel -directora de la fundación-,

On retrouve dans le travail de Wu Tsang son engagement pour d’autres histoires, celles qui grandissent dans les interstices des mondes connus, pour d’autres regards que scrutent des situations moins évidentes, pour d’autres vies qui s’épanouissent dans des territoires moins normés. Son engagement concerne l’art aussi, interrogeant sans cesse ce qu’il peut faire” (...) “Les œuvres de Wu Tsang nous rappellent qu’un monde commun est encore à construire, qu’il s’agit aujourd’hui de penser et de panser nos relations, de revoir nos capacités à faire lien<sup>365</sup> (Tsang, 2020, p. 24).

---

that"—it's keeping with a gender binary. Our experiences of the world are never one-directional; gender is just one dimension. For example, I made this documentary film *Wildness*. A lot of people were confused: is it about immigrants or is it about trans people? Well actually it's about both. People are experiencing their lives on multiple levels. I'm always trying to find ways to be intersectional” (Moroz, 2015). “Creo que muchas de las formas en las que las personas trans han entrado en el centro de atención de la corriente principal tienen mucho que ver con reafirmar ideas más normativas sobre el género. La narrativa sigue siendo más, "Oh, esta persona nació así, y ahora se están convirtiendo en esto", se está manteniendo con un binario de género. Nuestras experiencias del mundo nunca son unidireccionales; el género es solo una dimensión. Por ejemplo, hice este documental *Wildness*. Mucha gente estaba confundida: ¿se trata de inmigrantes o se trata de personas trans? Bueno, en realidad se trata de ambos. Las personas están experimentando sus vidas en múltiples niveles. Siempre estoy tratando de encontrar formas de ser interseccional”.

<sup>364</sup> “La relación entre lo visible, lo invisible y lo imposible es una tensión productiva interesante para mí. ¿Por qué hago películas? Obviamente, existe este impulso que tengo de hacer algo visible, pero creo que no se trata de ser visto. Pienso en la creación de imágenes como una especie de práctica ritual que reflejará algo”.

<sup>365</sup> “Encontramos en la obra de Wu Tsang su compromiso con otras historias, esas que crecen en los intersticios de mundos conocidos, con otras miradas que escrutan situaciones menos fáciles, con otras vidas que florecen en



De hecho, una de las cuestiones importantes en el trabajo de Tsang es lo que llamaríamos obra colectiva. A lo largo de los años ha ido elaborando películas, instalaciones y performances que se desarrollan no solo con colaboradores ocasionales, sino con grupos, comunidades o colectivos con los que opera. En este caso no se trataría de retratarlos o hacer de ellos parte de la obra. El trabajo en colectivo pasa desde la discusión de temas, a la elaboración de textos corales, piezas coreográficas que finalmente son el resultado ensamblado por Tsang. A lo largo de casi diez años Tsang ha construido su carrera junto a la artista Tosh Basco conocida en sus performances como boychild. Pero no solamente Basco participa en los trabajos de Tsang, de la misma manera que Suzanne Malherbe lo hiciese en las fotografías de Cahun, además en ciertas obras colectivas incluye a miembros de lo que podríamos llamar su "familia". Es decir, artistas, músicos, compositores, bailarines, coreógrafos, performers, activistas, *drags*, etc... que pertenecen a su día a día y que componen esa estructura donde la individualidad de lo autoral acaba desvaneciéndose por la voz común. "Making art is an excuse to collaborate"<sup>366</sup> (Greenberger, 2019). Así desde 2016 ambas artistas colaboran estrechamente con el colectivo de miembros itinerantes que fundaron bajo el nombre *Moved by the Motion*<sup>367</sup>, casi una clara resonancia de aquella idea de Spinoza: afectarse por el afecto. Uno de los ejercicios más repetidos en la constitución de estas obras colectivas es la interpretación de textos. A través de una lectura en común se reescribe el texto. El colectivo se deja afectar por el texto para más tarde volcar sobre él sus afectos. Se buscan los diferentes significados, los variados referentes y la suma de esa exégesis se convierte en una obra que transforma el original según las experiencias del grupo produciendo un artefacto de conocimiento nuevo. De hecho, la suma de historias exploradas que produce el relato coreográfico y poético *The Show is Over* (2020), instalación principal de la exposición *visionary company*, está inspirada en el texto *come on, get it!* de Fred Moten y es comprendida como una ópera. En este sentido adquiere todos los aspectos que significan una composición musical, teatral y coreográfica que se promueven bajo la idea de ópera, pero también compadecen ciertos temas que hacen de esta pieza una obra total en el sentido wagneriano. Aquí todos los elementos se integran de forma fluida en la

---

territorios menos estandarizados. Su compromiso también concierne al arte, cuestionando constantemente lo que puede hacer". (...) "Las obras de Wu Tsang nos recuerdan que aún no se ha construido un mundo común, que ahora tenemos que pensar y sanar nuestras relaciones, revisar nuestras capacidades de hacer vínculos".

<sup>366</sup> "Para Tsang, la colaboración no es un medio para hacer arte. Es al revés. "Hacer arte es una excusa para colaborar"

<sup>367</sup> Esta colaboración ha ido aumentando con figuras como el chelista Patrick Belaga, el bailarín Josh Johnson o Asma Maroof que produce música electrónica o el poeta Fred Moten.

manifestación de un legado histórico sobre la negritud donde, ante las relaciones de opresión, lucha o libertad, prevalecen los vínculos afectivos del colectivo. Quizá, esto parezca una fantasía o una utopía *queer*, pero

we must make common cause with those desires and (non) positions that seem crazy and unimaginable: we must, on behalf of this alignment, refuse that which was first refused to us and in this refusal reshape desire, reorient hope, reimagine possibility and do so separate from the fantasies nestled into rights and respectability<sup>368</sup>. (Moten, 2013, pp. 11-12) Y, así, reescribir la historia.



Tsang, W. (2020). *The show is over*. Vista de *visionary company* en Lafayette Anticipation.



Tsang, W. (2020). *The show is over*. Vista de *visionary company* en Lafayette Anticipation.

---

<sup>368</sup> “debemos hacer causa común con esos deseos y (no) posiciones que parecen locas e inimaginables: debemos, en nombre de este alineamiento, rechazar lo que primero se nos negó y en este rechazo remodelar el deseo, reorientar la esperanza, reimaginar la posibilidad y hacer, también diferentes, las fantasías anidadas en derechos y respetabilidad”.

De hecho, el origen de los proyectos de Tsang se da en la propia escritura<sup>369</sup>. El texto es parte importante en la producción de la obra. De tal manera que sus piezas se convierten en narrativas de ida y vuelta. Su escritura mezcla lo íntimo con lo histórico, lo vivencial con lo documental, en un proceso ambulante. Cuando conoció a Basco sus colaboraciones se dieron con celeridad en este sentido. Tsang trabajaba con el relato y la cámara y Basco a través de su cuerpo en performance e interpretación. Un día decidieron sumar sus prácticas: “If you tell me a story, I feel like I can tell it back to you through movement”<sup>370</sup> (Fulton, 2019), le dijo Basco a Tsang. Así, ambas consiguieron un equilibrio perfecto multiplicando sus facetas y las formas en las que proponer nuevas narrativas disidentes. Pero, de nuevo, lo vemos en su última producción auspiciada por el museo Guggenheim de Nueva York, *Anthem* (2021). Una pieza en colaboración con Beverly Glenn-Copeland, legendario compositor cuya carrera se contextualiza en los orígenes de la música *New Age* en los años ochenta, cantante y activista transgénero. *Anthem* funciona como un retrato filmado de Glenn-Copeland. A su voz se suma la participación de la músico Kelsey Lu y la DJ y productora Asma Maroof. Si a primera vista el título parecería indicarnos que se trata de un himno, en realidad Tsang hace referencia a una fórmula musical primigenia conocida como antifona. Una composición musical litúrgica que corresponde a una voz emitida como respuesta, una voz que responde. Una llamada y una respuesta. Y que en el caso de *Anthem* se conforma como una suma de texturas donde la voz de Glenn-Copeland es abrazada por ambiguos timbres vocales. “Within this lush yet complicated auditory environment, Tsang’s *Anthem* also cultivates moments of quiet, rest, and reflection, reimagining the rotunda as a compassionate atmosphere for collective listening and looking”<sup>371</sup> (X Zhu-Nowell, 2021). Entonces el museo se convierte en una catedral cósmica donde el relato de amor de Glenn-Copeland deviene liturgia. Así, diferentes voces coexisten en un mismo espacio. La

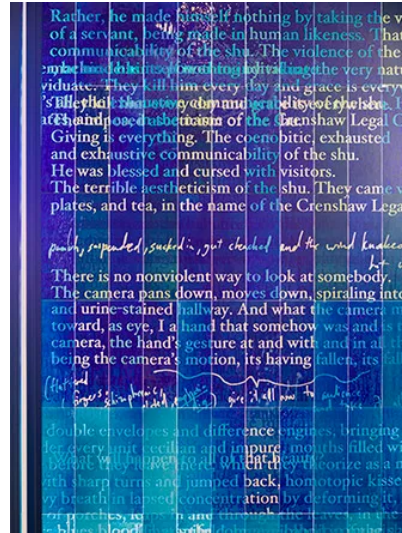
---

<sup>369</sup> “Moved by the Motion, and everything I do at this point, is rooted in writing. I write all the time, every day – not necessarily the kind of writing I aim to publish, but it’s where my thinking process begins. I always begin projects with messy Word documents that become full of random thoughts and material that I keep compiling. Usually, when I get to the end of a work and look back through the early thoughts, it’s amazing to me how much of it is all there already. Also, film editing is a kind of writing for me, so the work always begins and ends with writing”. “Moved by the Motion, y todo lo que hago en este momento, se basa en la escritura. Escribo todo el tiempo, todos los días, no necesariamente el tipo de escritura que pretendo publicar, pero es donde comienza mi proceso de pensamiento. Siempre comienzo proyectos con documentos de Word desordenados que se llenan de pensamientos aleatorios y material que sigo compilando. Por lo general, cuando llego al final de un trabajo y miro hacia atrás a través de los primeros pensamientos, me sorprende lo mucho que ya está ahí. Además, la edición de películas es una especie de escritura para mí, por lo que el trabajo siempre comienza y termina con la escritura”.

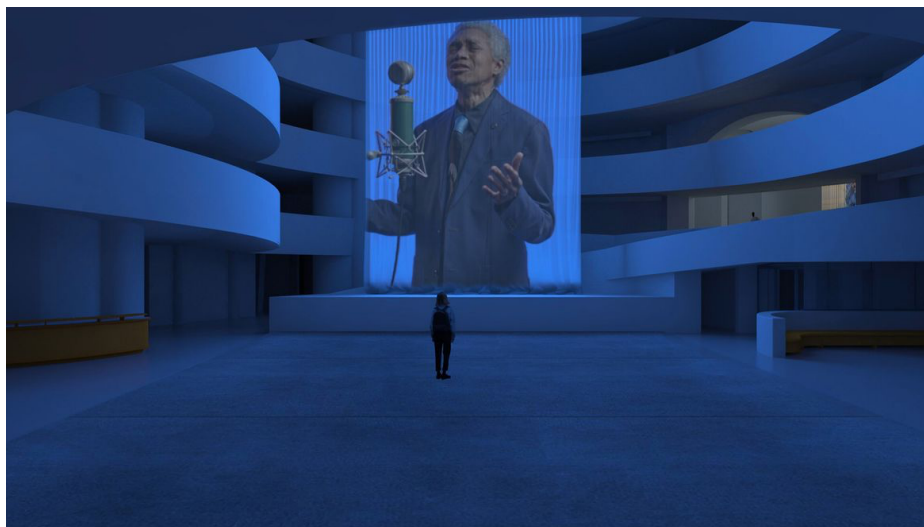
<sup>370</sup> “Si me cuentas una historia, siento que puedo contártela de vuelta a través del movimiento”.

<sup>371</sup> “Dentro de este entorno auditivo exuberante pero complicado, el *Anthem* de Tsang también cultiva momentos de tranquilidad, descanso y reflexión, re-imaginando la rotunda como una atmósfera compasiva para escuchar y mirar colectivamente”.

reverberación deviene una cascada de sonidos etéreos con el fin de descentralizar los discursos dominantes tomando otros espacios como es el propio museo.



Tsang, W. (2019). *Sustained Glass*. Instalación. Vitral. Medidas variables.



Tsang, W. (2021). *Anthem*. Vídeo-instalación. Dimensiones aplicadas a la instalación. Vista de la rotonda del Museo Guggenheim en Nueva York.

Entonces nos preguntamos cómo se puede narrar el amor de aquellos que habitan en los márgenes. ¿Cómo podemos construir una visualidad en las relaciones de opacidad? ¿Qué historias pueden contarse más allá de los modos de representación institucional? El trabajo cinematográfico feminista y *queer* nos ha ofrecido un repertorio crítico, fluido y propositivo sobre cómo construir nuevos imaginarios. La importancia de hacer un cine feminista y *queer* se halla en la deconstrucción de la tradición cinematográfica, la mirada masculina del aparato falocéntrico,

eurocéntrico y patriarcal o el empleo de la divisa “lo personal es político” como motor de la trama. En el caso de la tradición de las cineastas feministas, *queer* y racializadas pervive una herencia subversiva donde la parte política se fusiona a la poética y la documental a la ficción alcanzando un potencial radical y transformativo. Son diversos los ensayos que mantienen la tradición emprendida por escritoras como Laura Mulvey, Giulia Colaizzi o Teresa de Lauretis contribuyendo a los estudios feministas y *queer* de la imagen cinematográfica. De la misma manera que son fundamentales las transformaciones producidas en la mirada, las narrativas visuales y los imaginarios a partir del cine de Marguerite Duras, Agnes Varda, Chantal Akerman, Delphine Seyrig, Ulrike Ottinger, Trinh T Minh-ha o Jack Smith, Charles Atlas (amigo y mentor de Tsang), Kenneth Anger y Derek Jarman. Puesto que sus trabajos reconfiguran la manera de hacer y de ver imágenes en movimiento. Además, estos nos proveen de un legado que las artistas *queer* de las últimas décadas han sabido reconocer y continuar.

En el caso de Tsang sus “strategies of expanding the fourth wall confront the viewer with the gaze the camera casts on protagonists, but also with their own involvement in cinematic situations and the roles these usually prescribe”<sup>372</sup> (Molitor, 2017). Ya que Tsang opera dentro y fuera del film, como parte de este, de la misma manera que sus “personajes” viven delante y detrás de la cámara. Este *modus operandi* configura una narración en capas que va más allá de la propia obra travistiendo la lógica de los roles en el aparato cinematográfico. De hecho, la propia Noemi Y. Molitor describe esta forma de hacer cine como una producción *drag* donde los elementos se mezclan: partes ficticias y partes documentales, el marco se desmonta para ser montado de forma diferente, donde las tramas se tejen en la confección de un nuevo vestido, uno que traviste la producción visual y de conocimiento. En alguna ocasión Tsang ha definido la práctica que desarrolla junto a Moved by the Motion, Basco y otros colaboradores como camerografía. Pues la cámara parece adoptar los movimientos de los protagonistas del relato y en una especie de coreografía construyen a la par una visualidad en movimiento. Para ello, de nuevo, la artista se involucra en la historia que debe contar fabricando el hilo de la trama en colectivo. Entonces ya no podemos hablar de un solo cuerpo, sino de una corporeidad monstruosa, de un ser de innumerables cabezas y extremidades que se multiplican de forma incontable, de voces constantes en reverberaciones inasibles.

---

<sup>372</sup> “Las estrategias de expandir la cuarta pared confrontan al espectador con la mirada que la cámara lanza sobre los protagonistas, pero también con su propia participación en situaciones cinematográficas y los roles que estos suelen prescribir”.

Listening to cacophony and noise tells us that there is a wild beyond to the structures we inhabit and that inhabit us. And when we are called to this other place, the wild beyond, beyond to beyond (...) we have to give ourselves over to a certain kind of craziness<sup>373</sup>. (Halberstam, en Harney, S. y Moten, F., 2013, pp. 7-8)

Llegados a este punto, quizá pareciera que somos víctimas de una cierta esquizofrenia al situarnos entre voces que nos embargan en un estado de *hibris*. Sin embargo, como indica Halberstam, otro concepto se impone frente a los sistemas de representación institucional donde podríamos hablar de una *queerización* de la imagen cinematográfica mediante “lo salvaje” en el cine de Tsang. Este estado salvaje de furia, descontrol y frenesí es revolucionario y lucha contra el orden hegemónico impuesto: “we cannot be satisfied with the recognition and acknowledgment generated by the very system that denies a) that anything was ever broken and b) that we deserved to be the broken part; so we refuse to ask for recognition...”<sup>374</sup> (Halberstam, en Harney, S. y Moten, F., 2013, pp. 7-8). Estas ideas expuestas por Krystyna Mazur en su ensayo “Queering the Wild Zone with Experimental Filmmakers: Barbara Hammer, Liz Rosenfeld, and Wu Tsang” perfilan un nuevo paradigma sobre lo *queer* donde la idea de lo salvaje (*wildness*) adquiere un potencial subversivo deliberado donde lo estético y lo político son conjurados. A través de las obras de las cineastas Barbara Hammer, Liz Rosenfeld y la propia Wu Tsang, Mazur bosqueja una serie de parámetros con los que pretende demostrar un movimiento de apertura hacia una nueva visualidad y ruptura de los cánones establecidos sobre el deseo y el amor, sin esperar por ello un reconocimiento o una admisión por parte del sistema. En los ejemplos que Mazur hace compadecer en sus argumentaciones, lo salvaje entraría a formar parte de un corpus *queer* donde lo lesbiano y lo trans rompen con la cruzada binaria. Aquí el cuerpo aparece poderoso, deseado y deseante, y múltiple en el seno de una comunidad, de una hermandad o familia de miembros que se reconocen en lo afectivo, en lo celebratorio de la vida, en la lucha contra la opresión y se entienden como sujetos libres marcados por la resiliencia ante los episodios menos gratos de sus vidas. Otro de los puntos que explora Mazur, y que pondríamos de relieve en la obra de Wu Tsang, es la idea de cuerpos en alianza (*Bodies in*

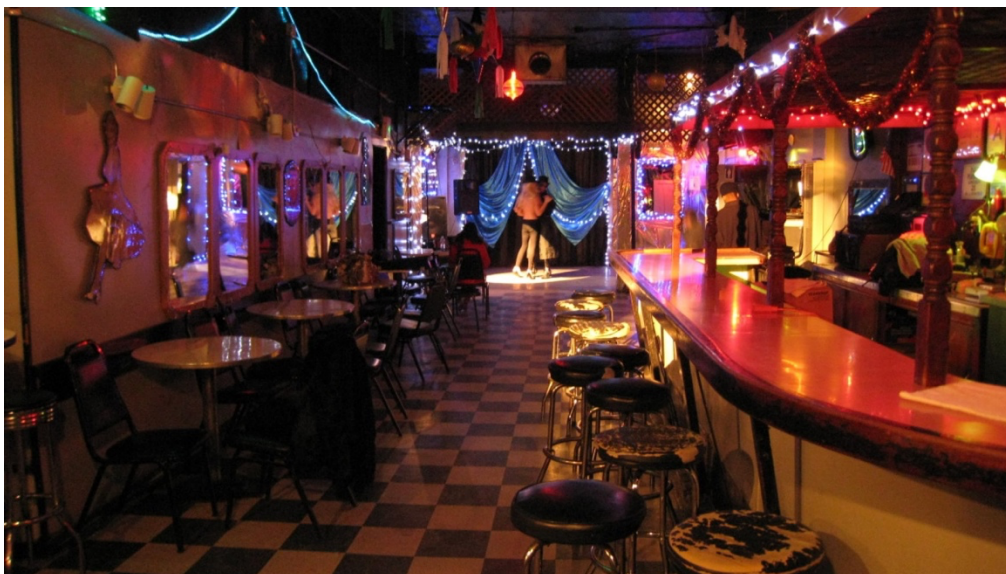
---

<sup>373</sup> “El escuchar la cacofonía y el ruido nos dice que hay un más allá salvaje en las estructuras que habitamos y que nos habitan. Y cuando somos llamados a este otro lugar, el más allá salvaje, más allá del más allá (...) tenemos que entregarnos a un cierto tipo de locura”.

<sup>374</sup> “No podemos estar satisfechos con el reconocimiento y la admisión que genera el mismo sistema que niega a) que algo se rompió alguna vez y b) que merecíamos ser la parte rota; así que nos negamos a pedir reconocimiento ...”.

*Alliance*), es decir, la colectividad encarnada, la corporalidad del agenciamiento. Pero veamos con más detalle cómo se dan estos conceptos en las piezas de Tsang.

*Wildness* (2012) es la autobiografía de un bar (Mazur, 2016, p. 17). La película está narrada por una voz en off de mujer con acento latino, la voz del *Silver Platter*. Un bar gay de Los Ángeles que a lo largo de cuatro décadas sirvió como refugio y hogar de personas trans, principalmente de origen latino, migrantes e ilegales conformando una comunidad. Un día un grupo multirracial de jóvenes punks educados en la universidad introducen un nuevo carácter a las fiestas de los martes: teatro reivindicativo, monólogos, performances, música *dance* y tecno y otra forma de entender la comunidad *queer*. Entonces de *Silver Platter* comienza a convertirse en un lugar de moda, visitado por la gente del arte y el espectáculo, con las consecuencias que conllevan para los asiduos ilegales que se sienten amenazados. Las tensiones, la relación de opacidad, entre los nuevos y los clásicos habituales del bar alcanzan situaciones que deben ser replanteadas para convivir en la comunidad. Tsang, cofundadora de *The Wildness*- nombre que recibieron las noches de los martes-, busca el equilibrio creando una clínica para la legalización de las personas sin papeles. En este sentido observamos cómo existe un cambio de rol en la cámara, en los protagonistas, si comparamos este film con *Paris is burning* (Livingston, 1990), paradigma fílmico de las comunidades interraciales LGTBQ vinculadas al *clubing* en los Estados Unidos y primer documento en el que se dio a conocer la estructura familiar basada en las relaciones afectivas de las casas (*Houses*) de *vogue* y las madres (*Mothers*). Puesto que, Jennie Livingston, según cierta crítica *queer*, pareciera ejercer un cierto privilegio etnográfico – como introdujera Hal Foster con la idea de “artista como etnógrafo”- al focalizar su mirada exotizando a los sujetos en su estudio. Por el contrario, Tsang participa de los sueños de los asiduos al Silver Platter, crea un vínculo con ellos, se expone a la relación no siempre fácil y se convierte en parte de la comunidad.



Tsang, W. (2012). *Wildness*, Vídeo, 75 min, EEUU.

En 2018 Tsang produjo un nuevo film titulado *Into a Space of Love* situado en los orígenes del *clubbing* en el Nueva York de los años ochenta. El film se conduce por diferentes relatos intergeneracionales entre los primeros adeptos al Paradise Garage, club de moda en la época, y aquellos nuevos que se asoman a la escena *vogue* como espacio de resiliencia. Es decir, es una historia de lucha social y política narrada desde los orígenes de la cultura *clubing* y *rave*.

For a handful of years, club kids from every cultural background would convene in empty Brooklyn warehouses to dance to dark rap, nu-metal, ballroom, trap, industrial and dancehall, interrupted by dispatches from Al Jazeera. This strange and specific mashup of music and references felt like the soundtrack to the end of the world—or a way to imagine the future<sup>375</sup> (Kale, 2019).

En este caso los protagonistas se envuelven en los vínculos asociados al amor y a la enfermedad del SIDA, al genocidio y a la lucha por la existencia. Así, “se ha transcendido el éxtasis al que decenas de cuerpos llegan en cada *ballroom* renaciendo en las batallas por ser un “yo” en un lugar colorido y mágico” (Caplliure, 2021, p. 50). De alguna manera, el film de Tsang parecería continuar con la tradición *queer* y transgénero nacida tras el lanzamiento de *Paris is burning* donde Livingston dio a conocer las comunidades negras y latinas de la escena *drag ball*. Pero la continuidad no solo se observa en el tema o la exploración de las comunidades más

---

<sup>375</sup> “Durante un puñado de años, los chicos del club de todos los orígenes culturales se reunían en los almacenes vacíos de Brooklyn para bailar rap oscuro, nu-metal, *ballroom*, trap, industrial y *dancehall*, interrumpidos por despachos de Al Jazeera. Esta mezcla extraña y específica de música y referencias parecía la banda sonora del fin del mundo, o una forma de imaginar el futuro”.



vulnerables, sino en la forma en la que el *dragging*, la performance, el baile y la resiliencia comprometen a quien entra en el film, más allá de sus protagonistas poniendo en liza el desarrollo de “theories about representation, performance, realness, and reality”<sup>376</sup> (Oishi, 2015, p. 12). No obstante, como hemos sugerido más arriba, la implicación de ambas directoras en la comunidad distaría de asemejarse.

In deciding to make a film about my experiences there, I was torn between my desire to “give voice” to an underrepresented movement (critical trans resistance) and the problems of representation itself -the burden of speaking on behalf of experiences that were not entirely my own<sup>377</sup>. (Tsang, 2012, p. 262)

Pero esta situación no solo la ha vivido en relación a *Wildness*, comparándose con *Paris is burning*, sino también con *Into a Space of Love*. En el caso de Tsang y este último film, narrar la pérdida o la muerte desde el amor no es una tarea fácil y probablemente tampoco exitosa. Luchar contra el dolor y el odio no es solo un acto político, sino de propia supervivencia. Por eso, son tan importantes las estrategias que se conjugan a propósito en la comunidad para mantenerse vivo, aun “abrazando lo impráctico” (Halberstam, 2013).

(W)hen we engage in political action of any kind, we do not simply seek evidence of impact in order to feel that it was worthwhile; we engage in fantasies of living otherwise with groups of other people because the embrace of a common cause leads to alternative modes of satisfaction and even happiness, whether or not the political outcome is successful<sup>378</sup>. (Halberstam, 2013)

Si en *Wildness* se suspendía el presupuesto de propiedad y se reconstruía a través de la idea de pertenencia y de compromiso, *Into a Space of Love* se pregunta cómo sobrevivir a un genocidio y qué maneras encontramos para liberarnos. Entonces en un viaje de temporalidades divergentes por la ciudad de Nueva York se explora el legado de la música *house* que hunde sus raíces en los movimientos marginales y la cultura *underground*. En la pista de baile hallamos la respuesta, el “amor es el mensaje” (Tsang, 2018). Así, Wu Tsang “nos ofrece una nueva forma inédita de construir el yo. Quizá por ser más comprometida con la fluidez de los géneros y más

---

<sup>376</sup> “teorías sobre la representación, la performance, el realismo y la realidad”.

<sup>377</sup> “Al decidir hacer una película sobre mis experiencias allí, me debatí entre mi deseo de “dar voz” a un movimiento sub-representado (resistencia crítica trans) y los problemas de la representación en sí -la carga de hablar en nombre de experiencias que no eran del todo mías”.

<sup>378</sup> “cuando participamos en acciones políticas de cualquier tipo, no buscamos simplemente pruebas de impacto para sentir que valió la pena; Nos involucramos en fantasías de vivir de otra manera con grupos de otras personas porque la aceptación de una causa común conduce a modos alternativos de satisfacción e, incluso, felicidad, ya sea el resultado político exitoso o no”.

indulgente con la ficción y su poder de transformación. Puesto que finalmente se trata de dar luz sobre un yo en lucha con y por la vida” (Caplliure, 2021, p. 52). Aquí podríamos hablar de una autoficción salvaje porque no se deja domesticar por las formas dadas a su género, sino que crea controversias y fallas entre el yo y el colectivo al que se agencia, entre lo real y lo ficticio, entre el presente y el pasado y el futuro. Puesto que,

The wild and the fantastic enter the frame of visibility in the form of an encounter between the semi-domesticated and the unknown, speech and silence, motion and stillness. Ultimately, the revolutionary is a wild space where temporality is uncertain, relation is improvised, and futurity is on hold. Into this “any instant whatsoever” (Deleuze) walks a figure that we cannot classify, that refuses to engage us in conventional terms, but speaks instead in the gestural language of solidarity, connection, and insurrection<sup>379</sup>. (Halberstasm, 2013)



Tsang, W. (2018). *Into a Space of Love*. HD Vídeo en color y con sonido. 26 min. EEUU.

Llegados a este punto es imprescindible detenerse en ciertas cuestiones. Una secuencia de conceptos aparece ante nuestros ojos acudiendo a una serie de problemáticas que, como trataremos de argüir, disiparemos mediante el concepto de salvaje y de *drag* aplicado al cine *queer*. Cuando Eve Oishi plantea cómo los films producidos por Tsang y Livingston revolucionan la representación de las comunidades racializadas *queer* y trans pone en relación una serie de conceptos concretos. Nos referimos a “reality”, “realness”, “representation” y “performance”. En términos cinematográficos o de representación visual, como indica Oishi, “realidad” (*reality*)

---

<sup>379</sup> “Lo salvaje y lo fantástico entran en el marco de la visibilidad en forma de encuentro entre lo semi-domesticado y lo desconocido, el discurso y el silencio, el movimiento y la quietud. En definitiva, lo revolucionario es un espacio salvaje donde la temporalidad es incierta, la relación se improvisa y el futuro está en suspenso. En este “cualquier instante” (Deleuze) entra una figura que no podemos clasificar, que se niega a involucrarnos en términos convencionales, sino que habla en el lenguaje gestual de solidaridad, conexión e insurrección.

referencia a los acontecimientos históricos, a los episodios fácticos narrados. Mientras que “realismo” (*realness*) es una representación, una actuación sobre la realidad. De hecho, si recordamos *Paris is burning*, *realness* se emplea como una categoría en las competiciones o batallas de los *ballrooms* donde se premia la representación más “fidedigna” de lo real. Una noción “escurridiza que denota al mismo tiempo autenticidad y artificio” (Gavaldon y Segade, 2019, p. 14). Los competidores son juzgados por su habilidad para vestir, posar, andar y actuar “como si fueran” lo real. La primera cuestión que se nos plantea con este par de conceptos es que el cine *queer* pretende que ambas identidades se mezclen de forma ilegítima. La imitación o la realidad se entrelazarían en un giro salvaje. Es decir, desobedeciendo las normas de representación. Por otro lado, y al hilo de esta última idea, Oishi avanzaría con el segundo par de conceptos: “representación” y “performance”. Representación acudiría a la forma en la que construimos la imagen de lo real. Es decir, cómo configuramos nuestro imaginario en relación al mundo real y a la relación con él. En este sentido en su realización se implicaría a la forma documental. Mientras, la performance trazaría su figura en relación a la actuación y, por lo tanto, a la interpretación de la realidad según una perspectiva concreta. En este sentido la performance se cubriría de los hábitos del *dragging*, como veíamos con anterioridad en apartados dedicado a Gillian Wearing. En la performance el artificio, la ficción o la imaginación nos proveerían de un horizonte de posibles. El *dragging* produciría nuevas corporalidades a lo largo de la historia.

Renate Lorenz presenta en su ensayo *Art Queer. A Freak Theory* (2012) un método en el que el *drag* podría transformar nuestra relación con la historia. A partir de una suerte de revisionismo histórico desde la práctica *drag* y desde lo *freak* -entendido este último como una rarefacción de la lógica a través de la experiencia de los excluidos; a saber, “personas que producirían un desafío en el plano ético”- se producirían relecturas inéditas sobre la historia, los sujetos y los cuerpos. Según Lorenz, “(l)e drag, donc, est un ensemble de méthodes et de pratiques artistiques queer et, en même temps un mode de négociation et passage à la sphère publique”<sup>380</sup> (Lorenz, 2018, p. 40). Si atendemos a su propuesta, el *dragging* tomaría la forma de un conjunto de estrategias de investigación donde el cuestionamiento de la historia sería la

---

<sup>380</sup> “(e)l *drag*, pues, es una unión de métodos y de prácticas artísticas *queer* y, al mismo tiempo, un modo de negociación y de paso a la esfera pública”.

línea principal para restaurar la violencia infligida sobre los sujetos y sus cuerpos desde las narraciones *queer*.

Les composantes du drag permettent aussi de revenir à l'histoire de la production de savoir autour des corps et de leurs émotions, affects et désirs -de suivre les traces de cette histoire tout en élaborant des alternatives- précisément parce que le drag consiste à retracer des processus de construction sur son propre corps<sup>381</sup>. (Lorenz, 2018, p. 39)

Todo esto llevaría a una resituación de la realidad a través del *drag* o travestismo. Es decir, una ficcionalización que hace que nos planteemos nuevas realidades restaurando el pasado, pero también negociando las posturas con el fin de demoler las nociones dicotómicas heredadas.

Le mélange de fiction et de documentaire, de mensonges et de revendications, de remises en vigueur et d'expérimentations créatives, de caractéristiques corporelles et de pièces artistiques manifestement différentes produit des corps qui ne correspondent à aucune dichotomie entre "vrai" ou "faux" et "normal" ou "autre"<sup>382</sup>. (Lorenz, 2018, p. 39)

Entonces el *dragging* se convierte en una práctica performativa radical con efectos sobre el mundo. En este sentido, como planteamos en algunos ensayos anteriores<sup>383</sup>, el *drag* se entendería como un ejercicio con el que travestir la Historia y, por tanto, un acto presumiblemente disidente. De esta manera, podríamos decir que *draggear* la historia enfatizaría su postura metodológica construyendo "una epistemología donde el cuerpo ejerce una fuerza de transformación en la historia" (Caplliure, 2019, p. 171). Este conocimiento *freak* posibilita la acción de desnormalizar o anormalizar las prácticas sociales, así como la concienciación de otros seres y formas de existencia a parte del imaginario hegemónico impuesto que revisitan una historia de atribuciones y exclusiones. Es decir, particiones violentas y degradación constantes que deben ser paliadas y restauradas. Así, el *dragging* o *draggear* la historia "se revelaría como una acción para comprender la emergencia de la performance radical y su insistencia en activar nuevos imaginarios sociales, así como mitigar los traumas de la historia" (Caplliure, 2019, p. 172).

---

<sup>381</sup> "Los componentes del drag también permiten volver a la historia de la producción del conocimiento de los cuerpos y sus emociones, afectos y deseos - para seguir los pasos de esta historia mientras se desarrollan alternativas - precisamente porque el drag consiste en volver sobre los procesos de construcción en el propio cuerpo".

<sup>382</sup> "La mezcla de ficción y documental, de mentiras y afirmaciones, de recreaciones y experimentación creativa, de características corporales y piezas artísticas claramente diferentes produce cuerpos que no encajan en ninguna dicotomía entre "verdadero" o "falso" y "normal" u "otro".

<sup>383</sup> "Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?" (2019) y "Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry" (2018).

Si prestamos atención a cómo la teoría *freak* modulada por el *dragging* ha construido acciones de agenciamiento y liberación en ciertas comunidades, también descubrimos cómo esta queda todavía lejos para ciertos colectivos. Los *disability studies* (estudios sobre la discapacidad) que podrían verse asociados a la teoría *freak* que abandera Lorenz reseñan la incidencia negativa que imposibilita actualmente el empleo de un término como *freak* en una denominación propia emancipadora. Todavía serían significativos los episodios de sometimiento y violencia en relación al menosprecio por las personas en estas condiciones. Y, sin embargo, es esta situación de incomodidad, vulnerabilidad o sensibilidad donde en ciertos casos hallamos un lugar de autoreflexión y autoficción perfecto para desbaratar las narrativas imperantes. En 2008 Wu Tsang presenta una pieza determinante en su carrera *The Shape of a Right Statement*. Una especie de declaración de intenciones (*statement*) sobre cómo uno debe actuar ante los demás o cómo es visto por los demás. La pieza protagonizada por Tsang se inspira en un vídeo que la famosa activista autista Amanda Baggs compartió en su canal de Youtube bajo el título *In my language* (2007). El vídeo de Baggs se hizo viral causando una fuerte reacción social. *In my language* sirvió como respuesta a las discriminaciones en la lucha por las diversidades. En la primera parte del vídeo observamos como Baggs interactúa con una serie de objetos comunes que la rodean en su día a día. En la segunda parte, titulada *A translation*, la activista emplea la voz artificial de un sintetizador vocal que lee un texto escrito por ella. En este declara, como si de un manifiesto se tratase, las diferentes formas en las que se puede percibir y enunciar el mundo fuera de la representación lingüística habitual que desarrollamos comúnmente como lenguaje. En este sentido Baggs denuncia el artificio y la aprehensión del mundo en códigos hegemónicos y normativos promoviendo otras formas como posibilidades de vida inteligente emancipadas de un contexto opresivo de conocimiento. Algún tiempo después Tsang tomó las palabras de Baggs adaptando el discurso al contexto trans, feminista y *queer* formulando una declaración en *The Shape of a Right Statement*. En la performance filmada, Tsang aparece delante de la cámara sin más atrezzo que una malla que recoge sus cabellos. Habitualmente esas mallas se emplean en el teatro o el cine para sujetar el cabello real y poner encima una peluca cuando alguien se caracteriza, se disfraza, para adquirir otra identidad. El rostro de Tsang aparece limpio, sin maquillaje. Y en el fondo una cortina de lentejuelas y luces de neón chisporroteantes como las del escenario de un club. En esta ocasión Tsang profiere el discurso de Baggs con su propia voz, pero entonándolo de una forma maquinal como la traducción del sintetizador en *In my language*. Tsang pareciera retraducir la declaración, hacer suya una voz que no le pertenece, pero que, sin embargo, la declara como lo que es. De nuevo,

la violencia de la relación de opacidad se cierne ante las palabras de Baggs ya tomadas por Tsang. El texto incide en la manera en la que cualquier persona que no mantenga los estándares comunes de expresión y comunicación del pensamiento bajo el lenguaje es derivada a la ilegibilidad y, por tanto, a la opacidad de la relación con el otro. Tsang emplea el *dragging* en esta ocasión travistiendo el discurso y pone voz, mientras que Baggs la dota de discurso en esta declaración.

(P)eople doubt that I am a thinking being and since their definition of thought defines their definition of personhood so ridiculously much they doubt that I am a real person as well". (...) "In the end I want you to know that this has not been intended as a voyeuristic freak show where you get to look at the bizarre workings of the autistic mind. It is meant as a strong statement on the existence and value of many different kinds of thinking and interaction in world where how close you can appear to a specific one of them determines whether you are seen as a real person or an adult or an intelligent person<sup>384</sup>. (Baggs, 2007) y (Tsang, 2008)

Las valientes palabras de Baggs combaten travistiendo el lenguaje, haciéndolo opaco, contra una declaración correcta o normativa. De nuevo, en la opacidad de la relación nos hallamos como sujetos en una historia de ligazones con el poder. En este sentido, cuando Tsang recoge las palabras de Baggs está construyendo en la ficción un discurso real, movedizo y salvaje sobre el yo en relación.



---

<sup>384</sup> "(L)a gente duda de que soy un ser pensante y dado que su definición de pensamiento explica su definición de persona tan ridículamente, dudan mucho de que yo también sea una persona real. (...) Al final, quiero que sepas que esto no ha sido concebido como un espectáculo de feria voyeurista donde puedes ver el funcionamiento extraño de la mente autista. Se entiende como una declaración fuerte sobre la existencia y el valor de muchos tipos diferentes de pensamiento e interacción en el mundo, donde lo cerca que puedas estar de algo específico de uno de ellos determina si eres visto como una persona real o un adulto o una persona inteligente".

Tsang, W. (2008). *The Shape of a Right Statement*. Vídeo, 5 min.

Por último, uno de los puntos más importantes relativo a la autoficción, la comunidad de afectos y el cine de Wu Tsang podría encontrarse en el concepto de cronopolítica acuñado por la teórica estadounidense Elisabeth Freeman. Es decir, una suerte de tiempo compartido que afectaría a las políticas de pertenencia dentro de los colectivos feministas y *queer*. Artistas como Boudry y Lorenz, Chiara Fumai o Wu Tsang han recurrido a la noción de temporalidad *queer* que argumentó Freeman en su célebre ensayo *Time Binds* (2010). Los vínculos entre temporalidad *queer* e historias *queer* que se urden en la trama cronopolítica apelarían a una política de los afectos alternativa construyendo visiones *queer* sobre un mundo por venir. En este sentido serían contra-históricas y corpóreas, ficcionales y apasionadas, hápticas y escurridizas entre tiempos pasado, presente y futuro. Puesto que crean nuevas lógicas temporales que destruyen los ciclos productivos del capital, el estado, el mercado o el imperio. El modelo presentado por Freeman es anacrónico y se encarna en las políticas *queer* de otros momentos previos que se nos devuelven bajo un cierto grado transtemporal y transpersonal. “(T)he image of queer “ancestors” not only offers an alternative to reprofuturity by way of blissful past but also gestures toward the history of visual technology’s participation in the making of genealogies and intimacies<sup>385</sup>” (Freeman, 2010, p. 23). La idea de una genealogía feminista *queer* adquiere toda su potencia en la encarnación de las fuerzas del pasado empleando las memorias de las vidas pasadas. En este sentido la cronopolítica construiría un mundo más allá del tiempo, en tiempos divergentes, y más allá del yo, en otros cuerpos. Puesto que esta regenera el hilo de las historias mezcladas entre episodios de identidad sexual, racial y su interdependencia con las cuestiones de nacionalidad e imperialismo del pasado apropiándose de ciertos gestos, objetos, figuras en un presente híbrido invocando un relato de futuro. “And it uses the body as a tool to effect, figure, or perform that encounter”<sup>386</sup> (Freeman, 2010, p. 95). “It sees the body as a method, and historical consciousness as something intimately involved with corporeal sensations”<sup>387</sup> (Freeman, 2010, p. 96). El cuerpo, los cuerpos, activan

---

<sup>385</sup> "La imagen de los "antepasados" queer no solo ofrece una alternativa al reprofuturo a través de un pasado feliz, sino que también actúa hacia la historia de la participación de la tecnología visual en la creación de genealogías e intimidades".

<sup>386</sup> "Y usa el cuerpo como herramienta para efectuar, figurar o realizar ese encuentro".

<sup>387</sup> "Ve el cuerpo como un método y la conciencia histórica como algo íntimamente relacionado con las sensaciones corporales".

mediante la performance el lugar de los posibles. Así, “(l)e drag transtemporel transforme le corps en un “instrument historiographique”<sup>388</sup> (Lorenz, 2018, p. 118). De nuevo, el encuentro entre las relaciones de opacidad impregna la secuencia de nuestro estudio, pero esta vez desde un mundo posible y no desde una utopía. En este sentido el abrazo de lo impráctico de Halberstam (2013) rendiría cuenta de un cambio que rompe las estructuras saber-poder estancadas para imaginar y acceder a una nueva vida. Aquí la posibilidad se abriría de la mano de un horizonte edificado en base a las relaciones de afectos que generan parentesco o familia más allá de los lazos de sangre, los tiempos y los cuerpos.

En este sentido nos acercáramos a *Duilian* (2016), un film -en apariencia- de artes marciales donde la performatividad de los cuerpos, la lucha con espadas, el amor entre mujeres, la pertenencia a una comunidad, se fijan sobre la película como una composición gráfica dirigida en ese movimiento camerográfico de Tsang. En el film hallamos una serie de cuestiones de marcado carácter teórico que nos introducen en la performatividad de género o el *dragging* escriturario (desde lo autoficticio a la escritura en común), en la reencarnación del pasado a través de una comunidad *queer* y trans hoy día mediante la cronopolítica. Pero, también, introduciría el tema de la pérdida a través de la idea de duelo, un proceso psicológico, pero también físico y político tras la muerte de un ser querido. Además, recurriría a la otra acepción de duelo, entendido este como contienda o combate cuerpo a cuerpo, como lucha por los ideales. No obstante, acerquémonos al film para comprender su entramado.

En primer lugar, afirmaríamos que *Duilian* es una autoficción cronopolítica. Los personajes principales del film están interpretados por Tosh Basco y la propia Tsang. La pareja encarna el papel de la poeta Qiu Jin y la calígrafa Wu Zhiying respectivamente, también colaboradoras y amantes en la China pre-revolucionaria. “My intention had been to collapse the boundaries between our real relationship and the imagined love between these two historical women”<sup>389</sup> (Fulton, 2019). *Duilian* se construye sobre la figura de la poeta y revolucionaria Qiu Jin (1875-1907), personaje histórico que Tsang descubrió en un temprano viaje a China para conocer sus orígenes y que la acompañó durante diez años hasta que volvió para filmar la película. Qiu Jin fascinó desde un primer momento a Tsang, puesto que a finales del siglo XIX se había convertido en una figura revolucionaria que luchó contra la dinastía Ching, motivo por el

---

<sup>388</sup> “El drag transtemporal transforma el cuerpo en un “instrumento historiográfico””.

<sup>389</sup> “Mi intención había sido derrumbar los límites entre nuestra relación real y el amor imaginado entre estas dos mujeres históricas”.



que fue ejecutada. Traidora para unos y revolucionaria para otros, Jin defendió los derechos de las mujeres en China dando ejemplo de autonomía e introduciendo el feminismo en su país. De hecho, es conocida como la Juana de Arco en China y llamada la “guerrera del lago del espejo”. Abandonó a su marido e hijas para emprender un viaje hacia el autoconocimiento a través del aprendizaje de las artes marciales junto a las hermanas espadas en Japón. Las fotografías de la época la muestran vestida como un hombre y empuñando una espada. Esta efigie ha hecho de ella en la actualidad un icono revolucionario lésbico. Sin embargo, poco o nada quedaba de la relación con la calígrafa Wu Zhiying (1868-1934). Tsang quiso devolver a la vida a este personaje y para ello decidió investigar sobre los vacíos de la historia: ¿qué relación existía entre ambas mujeres? ¿Cómo era la convivencia en una comunidad de guerreras? ¿Qué relaciones se daban entre las mujeres de aquella época? ¿Puede el amor superar los tiempos, incluso la muerte?



Tsang, W. (2016). *Duilian*. Vídeo. 30 min. EEUU



Tsang, W. (2016), *Duilian*. Vídeo. 30 min. EEUU

La primera pesquisa la hallamos en el significado de la palabra “*duilian*”. Esta posee dos acepciones. Por un lado, nombra a un tipo de *couplet* poético (las palabras riman en oposición tonal con las otras). Y, por otro lado, hace referencia al *wushu* o lucha con espadas (dos contrincantes danzan y combaten con espadas). Ambas referencias nos ponen sobre los pasos de una multiplicidad de sentidos que son devueltos a lo largo del relato. En la China de mediados del siglo XIX no era extraño que las jóvenes mujeres se unieran para toda la vida bajo un lazo independiente de sus familias o maridos. Este tipo de unión o hermandad recibía el nombre de hermanas juradas. Más allá de un vínculo fraternal, en muchos casos, nacía el amor y las relaciones lésbicas. De hecho, esta tradición germinó conformando comunidades de mujeres que se reunían para leer, coser y cantar destacando la práctica de la escritura del *nü shu*<sup>390</sup>. De esta manera, las uniones de las hermanas favorecieron las fértiles relaciones entre mujeres que, a través de la escritura, la lectura y el cuidado de las unas a las otras, promovieron su deseo de independencia. De hecho, Qiu Jin perteneció a una hermandad de mujeres conocida como la Sociedad del Mutuo Amor en 1906. Este contexto entre lo histórico, lo legendario y lo imaginado produjo un film que mezcla la ficción, la biografía de Qiu Jin y el amor entre mujeres. Por lo tanto, nos encontraríamos de nuevo en la encrucijada entre géneros fílmicos y narrativos: una

---

<sup>390</sup> *Nü shu* es el nombre que recibió este tipo de escritura secreta entre las hermanas por parte de los especialistas en escritura y literatura china.

historia de amor, una película de artes marciales, la biografía de un personaje histórico y el relato de una comunidad de mujeres.

La historia de Qiu Jin fue recogida bajo la caligrafía de Wu Zhiying quien pasó el duelo, tras la muerte de esta, encarnando en cada estrofa la figura de su amada, pero también los versos para una revolución. El relato de la vida de Jin fue ejemplar para muchas mujeres que quisieron continuar sus pasos. De hecho, hasta la actualidad el retrato de Jin es el único rostro de mujer que pende junto al resto de líderes revolucionarios. Así, el duelo se convierte en escritura y en memoria. Y, también, en la ficción para las historias queer cronopolíticas. Cuando Tsang nos presenta la historia de estas dos mujeres nos conduce hacia un espacio de amor sin igual, no se trata del amor de una pareja, sino del correlato en una comunidad y de su construcción como ideal político disidente.

(W)hat is love? We have love for people, but then there's also this love for a community, or a movement or cause. What motivates that? What draws people to each other, what kind of energy? (...) I always think that desire plays a huge role in making things happen—in making revolution happen<sup>391</sup> (D'Arenberg, 2016).

Se trata de una proyección de lo revolucionario mediante el reinado de lo sensible y de lo afectivo descubriendo en cada parcela de lo íntimo una expansión de la comunidad. “Si el amor es una fuente indiscutible de movilización y los afectos en la producción de una comunidad son incuestionables, la ficción impulsaría un juego de relecturas revolucionario” (Caplliure, 2021, p. 56). Wu Tsang continuaría esa idea de construcción de los relatos *queer* no solo *draggeando* la historia oficial mediante la historia de Qiu Jin y Wu Zhiying, sino también al atravesar esta con las traducciones que la comunidad *queer* y trans de Hong Kong realizaron de los textos de ambas mujeres. Cuando estuvo filmando la película invitó a la comunidad *queer* y *trans* de esta ciudad para que la ayudase a traducir las cartas y textos de estas. De la misma manera que hace más de un siglo y medio, los miembros de esta comunidad se reunían para leer y escribir los textos para el film. Los participantes tradujeron las cartas en sus lenguas maternas: cantonés, malayo o tagalo generando lazos entre estos, pero también un hilo de malas interpretaciones causadas por las traducciones que generaron nuevos significados. Así, estas traducciones contribuyeron a una narración coral en el film y la propia historia de la comunidad *queer* china. Entonces el

---

<sup>391</sup> “¿Qué es el amor? Sentimos amor por las personas, pero también existe este amor por una comunidad, un movimiento o una causa. ¿Qué motiva esto? ¿Qué atrae a las personas entre sí? ¿qué tipo de energía? (...) Siempre pienso que el deseo juega un papel muy importante en hacer que las cosas sucedan, en hacer que suceda la revolución”.

relato sobre Qiu Jin devendría una “ficción útil” (Haraway, 1991). “La traducción afectiva traicionaría el texto original para ir más allá” (Capliure, 2021, p. 56). Más allá de más allá, reiterando las palabras de Halberstam.

Cuando Wu Tsang *draggea* la historia de Qiu Jin y Wu Zhying está poniendo las bases del relato de una comunidad que se extiende más allá de los tiempos. De un tiempo pretérito pasa a la actualidad en la traducción, en la reencarnación de la performance trae a la vida a las figuras ancestrales, en la muestra del amor transpersonal (Qiu Jin y Wu Zhying / Tosh Basco y Wu Tsang) la revolución y en el duelo de las hermanas espadas la lucha por conquistar el porvenir.

Le drag peut représenter une telle possibilité de devenir (im)personnel.le, de visualiser et de fictionnaliser les corps d’une façon qui d’un côté fait référence à des personnes , à un genre, à des capacités et à une apparence, et qui de l’autre établit très clairement qu’il n’est pas question d’une “personne” en particulier, mais plutôt de visualiser les possibilités de “deven[ir] autre que ce que l’on est”<sup>392</sup>. (Lorenz, 2018, p. 48)

Por eso, la autoficción cronopolítica de Tsang es el relato por la comunidad.

---

<sup>392</sup> “El drag puede representar tal posibilidad de devenir (im)personal, de visualizar y de ficcionalizar los cuerpos de una manera que de un lado hace referencia a unas personas, a un género, a unas capacidades y a una apariencia, y que, de otro, establece muy claramente que no es cuestión de una “persona” en particular, sino más bien de visualizar las posibilidades de un “devenir otro de lo que somos””.

## **5. Conclusión. La autoficción como ficción reparadora**

¿Qué saber es el que enseña cómo se debe de vivir?

(Michel Foucault, 1982, p. 69)

En el transcurso de la escritura de esta tesis, las preguntas, dudas y temores aparecían a cada paso. Pero, tan pronto parecían nublar nuestras expectativas, como iluminar nuestro camino mediante las voces de aquellos autores y autoras, artistas, pensadores y pensadoras que

nos han acompañado y que nos han ayudado a encontrar respuestas e incluso una solución provisional que tomaremos como conclusión para nuestra tesis. Cuando nos preguntamos sobre cómo podríamos explicar la existencia de un yo revolucionario capaz de transformar nuestra realidad desde el terreno de la ficción, llegaron a nuestra mente todas aquellas metáforas que Donna Haraway había planteado en los textos vernáculos de su proyecto de pensamiento. Nos referimos al cyborg, a la Oncorotona, y, más cercanos a nuestro momento actual, a la Pimoi Cthulhu que inspiraría su era del Chthuluceno. También saldría a nuestro camino Audre Lorde y su “zami”. Sin olvidarnos del personaje “forzado” de Claude Cahun. Todas estas figuras, mitológicas y naturales, metafóricas o sociales, híbridas y afectuosas, pero todas nacidas de la ficción, hacían comparecer a un yo que marcó un cambio sintomatológico en la sociedad de aquel momento o quizá en un tiempo posterior inaugurando las transformaciones en el aparato de legislación deductivo y, por tanto, cognitivo, relacional, económico, social, sexual y político.

En este sentido, ante el supuesto de un yo nacido en la ficción capaz de trasgredir su propia realidad y trascender más allá de su “yo real/ yo ficticio”, observábamos cómo ese viraje se brindaba sobre la Historia y sobre cómo esta era narrada respondiéndose con ciertos ejemplos dispuestos a lo largo de la tesis. Cuando el marinero holandés David Jans, verbigracia, es descubierto como mujer después de largo tiempo convaleciente al levantar su amplia camisa hallando un sexo que no correspondían con lo que se esperaba de un varón y con ello su engaño performativo, esta anécdota se convierte en gesto subversivo del orden de cosas. Como recogiera el estudio de los historiadores Rudolf M. Dekker y Lotte van de Pol sobre el travestismo femenino en la Europa de los siglos XVII y XVIII, *La doncella quiso ser marinero*, se contaron más de 115 casos analizados. Pero lo llamativo de este ensayo es como los relatos adquirieron diferentes formas: desde una leyenda que recorre parte de los siglos XVII y XVIII, dando creación a canciones de taberna para marineros, a comentarios que quedaron inscritos en los documentos navales de la época. Este acto ficto-revolucionario se convertiría en un mito social reproducido posteriormente pese a su castigo. Lo que nacería como una encarnación de la ficción del yo a través del *dragging* acabaría convirtiéndose en leyenda para ser engullido por la Historia como una ficción mitológica. No obstante, otros casos como el de Isabelle Eberhardt, recogido más ampliamente en alguno de nuestros ensayos, traerían a la luz un relato entre la ficción del yo y la Historia marcada por la misión colonizadora francesa en el s. XIX. La vida de Eberhardt, como sus novelas, se entrelazan entre la experiencia vivida y la ficción, entre la libertad y la opresión o entre la vida nómada y su *maktūb* (destino que “estaba escrito”) como

escritora. Es decir, aquí observaríamos la autoconstrucción de un personaje ficcional en vida que pobló de historias el desierto más allá del Oued. Así, su obra, aparentemente autobiográfica, deviene registro de su yo ficcional en Argelia. De esta manera, la vida de estos personajes quedaba inscrita en la Historia bajo la misma narración. Puesto que, contestando a las preguntas sobre: ¿Qué tipo de relato podría contar la vida de ese yo? ¿la autobiografía o la autoficción?, nuestra investigación habría aportado en acopio numerosos ejemplos y casos que reafirmarían nuestra posición sobre la autoficción como el relato adecuado para narrar aquellas historias que desdibujan los marbetes dicotómicos y ensanchan los posibles.

La última pregunta, expresión crucial de nuestra hipótesis para el desarrollo de esta tesis, planteaba cómo la autoficción, rebasando los límites del “yo real-yo ficticio”, era capaz de transformar la realidad que abarcarían los mundos posibles. Pero para contestar a esta cuestión nos apoyaremos en los objetivos cumplidos disipando esta pregunta a través de la idea de un mundo común de Marina Garcés y aportando ejemplos, así como una proyección de un mundo posible que albergue una *utopiyin*, *utopiyang* en palabras de Ursula Le Guin.

A lo largo de la investigación y escritura de esta tesis nos planteamos una serie de objetivos que alcanzar y, arribados a las conclusiones, es momento de reportar el cumplimiento y cómo han sido considerablemente demostrados a través de los casos de estudio planteados en el tercer capítulo. Estos casos de estudio rinden cuenta de nuestra investigación en las artes visuales a través del estudio y análisis de los trabajos de diferentes artistas que finalmente tomaron presencia en tres ejemplos concretos. Estos se eligieron por la aproximación en relación a los objetivos planteados en la hipótesis, pero también en cuanto ampliaban nuestro marco de referencia construyendo esos mundos posibles a los que deseábamos llegar. Habida cuenta, concretemos cómo los propósitos se iban acordando mediante la producción de modelos autoficcionalarios en las artes visuales en esta últimas décadas. El primer objetivo se identificaría con la idea de una ficción performativa fundadora de realidades y que convenimos en explicitar como una fuerza narrativa creadora de una contra-historia. Así el carácter mitológico era enfatizado creando una correspondencia entre Historia y ficción y de esta manera, más allá de cuestionarnos los relatos heredados, estos se traicionarían a través de la autoficción construyendo otros nuevos. Así, el análisis de la obra de Simon Fujiwara nos pondría sobre el hecho de una narración que rompe con la lógica de la autobiografía tradicional mediante la ficcionalización del yo y que desestabiliza el relato oficial al introducir estos

episodios “fraudulentos”- en el sentido autoficcionario- como parte de los acontecimientos históricos. Los ejemplos nos sitúan en diferentes momentos de la historia de estos últimos cuarenta años y en lugares que son asociados con la biografía del artista (St. Yves o la Costa Brava), pero también porque se trata de reconocidos enclaves que determinan ciertos dispositivos en las relaciones poder-saber: el nacimiento del expresionismo abstracto inglés en los años cincuenta en St. Yves y el empleo de la legitimación de la Historia del Arte, o el desarrollo del turismo y la hostelería española en la Costa Brava bajo el régimen franquista. Circunstancias concretas que se mezclan con un anecdótico emocional *queer* e insurgente que atraviesa ambos relatos: el íntimo del yo ficcionalizado y el hegemónico de la Historia trastocando la forma en la que los aprehendemos. Más allá de un recurso de autoexploración y autoproducción aquí observamos cómo la estrategia de la autoficción pretende desestabilizar las narrativas sociales dominantes. La exposición *Since 1982* en la Tate St. Yves plantea una crítica a las convenciones del museo y cuestiona la metodología de la historia del arte. Mediante una sucesiva incursión en el discurso curatorial, museal y un empleo del display yuxtaponiendo lo íntimo y ficcional a lo histórico y hegemónico contribuye a una ruptura de la lógica del sentido. Por otro lado, el iterativo juego de roles nacidos de diferentes disciplinas fundadoras de conocimientos en la era de la razón (la arqueología o la crítica, por ejemplo) apelan a una tentativa de deconstrucción de estas mismas al ponerlas a contrapelo con la historia por el aparejo autoficcionario. De esta manera, se preguntaría qué es conocimiento y quién lo ostenta. Y, además, pondría al yo ficcionalizado en el centro de la Historia como narrador a partir de su discurso performativo.

En este sentido se rendiría cuenta de otro de los objetivos a través de la máxima leibniziana *theoria cum praxi*. En el ejercicio de ficcionalización de la teoría estaríamos construyendo nuevos escenarios con los que proyectarnos en futuro. El derrocamiento de los sistemas hegemónicos mediante la crítica institucional del conocimiento sería uno de las metas de este tipo de trabajos autoficciones donde los límites entre lo académico y lo ordinario, lo teórico y lo poético, lo científico y lo cuasi-oscurantista se cieren en un grado alto de experimentación que finalmente cristaliza como agenciamiento social. Un ejemplo de ello lo hallamos en la práctica de la mascarada, extendiendo la carnavalización al día a día por medio de la ficción del yo, que ejercería una panoplia de medios por los que construir el yo. Pero, este, a su vez, atendería a una multiplicidad de yoes que corresponderían a una trasposición del yo como otro (*je suis un autre* rimbaudiano) y que devendría en un “nos-(vos)-otros”. Cuando



Gillian Wearing o Claude Cahun hacen uso de la máscara están tomando la presencia de otro sin dejar de ser ellas. En ambos casos hay una posesión de la personalidad o el rol del sujeto que es representado, pero adquiriéndolo como parte reconocible de ellas mismas. Claude Cahun adquiere la máscara como su propio rostro confundiéndolo para mostrar todas sus caras. Pues su autoficción pone en suspensión los roles de género y los sustituye por un nuevo paradigma ontológico del sujeto. De esta manera, la vida y el trabajo de Cahun fue recuperado del olvido y ostracismo de la historia en la década de los noventa más allá de su obra artística. Claude Cahun se convirtió entonces en el icono de la lucha transfeminista y en la encarnación de la performatividad de género en el seno de los estudios *queer*. Así, los cuerpos disidentes adquirieron un reconocido poder blasfematorio y transformador del *status quo* mediante el alzamiento de Cahun como mito ficcionario de la fluidez de los géneros. Por su cuenta, Wearing comenzó a emplear la máscara como un reservorio con el que mediar entre los temores u horrores sujetos al oprobio de la comunidad hasta el punto de que quienes tomaban el disfraz testimoniaban el lugar del individuo en la multitud. Todos podríamos ser parte de esa máscara y esta representaría el piélago de gente que configuraría al colectivo social incluyendo su lado más vergonzante. Pero, además, Wearing ha llevado la máscara reuniendo los rostros de sus familiares (parentesco consanguíneo) y de su familia intelectual (aquella genealogía que la hace conectarse espiritualmente con Cahun, Warhol, Arbus, Mapplethorpe,...) en un empleo transpersonal y transgeneracional de esta. Pero, además, si recordamos el trabajo de Leonor Carrington también podríamos hallar en las máscaras fitomórficas o zoomórficas, a la luz de los estudios post-humanistas, un adentramiento en alianzas con otros seres multiespecie en una comunidad planetaria. De esta manera, los mitos se convertirían en encarnación de lo que somos.

Esta idea nos llevaría a disipar la recurrente cuestión que imposibilitaba pensarnos como un nosotros mediante la autoficción, objetivo pertinente en esta investigación. Como decíamos, esta tendría la intención de transgredir el pacto social por una sociedad. Los trabajos de Wu Tsang, tercer caso de estudio junto al de Wearing y Fujiwara, apelan constantemente a una comunidad. Desde el aparato autoficcionario ha producido una serie de acciones que operan sobre los relatos de diferentes comunidades LGTBIQ racializadas (negras, chicanas y chinas, principalmente). Las fricciones entre los miembros del colectivo o las tensiones fuera de este vislumbran la opacidad de las relaciones expuestas por Édouard Glissant o Fred Moten. De esta manera, observamos cómo la relación de los miembros de las comunidades con las que opera

Tsang se ofrece desde la opacidad. Esta idea se bate contra los reduccionismos y proclama el reconocimiento de las minorías. Las asociaciones se dan en parámetros de violencia y amor, lucha y cuidados, duelo y empoderamiento. Así lo analizamos en las comunidades convivientes en el famoso club *Silver Platter* donde los habituales, en su mayoría personas trans migrantes de origen latino, se enfrentan a las acuciantes transformaciones que los jóvenes de los *Tuesday* (universitarios de origen multirracial que ponen de moda el club en los círculos artísticos de la ciudad de Los Ángeles). La situación ilegal de los asiduos clásicos choca con las nuevas propuestas de visibilidad de Tsang y sus compañeras, artífices de los “jueves”, buscando un nuevo motor que aúne a ambas comunidades. Entonces, la única forma de existencia entre ellas será la puesta en funcionamiento de clínica para la legalización de las personas sin papeles. Más tarde, en el film *Into a Space of Love* la opacidad de la relación se ofrecería en el seno de las casas de vogue y la crisis del SIDA en el Nueva York de los años ochenta. Aquí los cuerpos aparecen en alianza reconociéndose en lo afectivo, pero también en la violencia, la pérdida y el duelo. Y así se formaliza “una epistemología donde el cuerpo ejerce una fuerza de transformación en la historia” (Caplliure, 2019, p. 171). Para finalmente en *Duilian* se activa esa fuerza desde una perspectiva cronopolítica donde las historias de comunidades de mujeres en la China del siglo XIX (las hermanas juradas) se entrecruzan con las voces transformadoras del colectivo trans en la actualidad construyendo una historia no-lineal.

La fabulación especulativa de mundos posibles encarnada en la autoficción ofrece el encuentro, el lugar en el que suceden las cosas, la acción de transformación, la activación de los posibles y un nos-otros en libertad. “Liberarse consistiría en poder crear y transformar colectivamente nuestras condiciones de existencia” (Garcés, 2013, p. 22). La posibilidad de un mundo común se orienta por vericuetos inextricables donde sobresale, en palabras de la pensadora Marina Garcés, ese “estar-juntos”. “(E)l nosotros, como pronombre personal, es un yo dilatado y difuso, una primera persona amplificadora” (Garcés, 2013, p. 29). En este sentido la pregunta por lo que nos une se volvería aporética devolviéndose como aquello que nos separa en el propio acto violento del encuentro. ¿Qué hace del nosotros algo en común? Esa misma idea de crear una comunidad con los otros, de vivir con los otros, de yo con los otros y de yo como un nosotros, sería la “dimensión del mundo mismo que compartimos” (Garcés, 2013, p. 30). El mundo se construiría en sus posibles como un nosotros. De ahí reside la fuerza de la autoficción como forma de construir mundos posibles, como formas de inaugurar nuevos nosotros.

Y todo esto nos llevaría a uno de los objetivos primordiales de la autoficción que hemos señalado en estas páginas. A saber, paliar los desastres de la Historia restaurando el pasado y construyendo mundos posibles. Como hemos ido desgranando a lo largo de nuestro estudio, la autoficción se comprendería como el lugar idóneo para la escritura de las historias que han restado silentes, oprimidas u oscurecidas. En este sentido las narraciones autoficcionalarias habrían desarrollado un creciente interés por ejercer vínculos de parentesco cronopolíticos, no-humanos o maquinales ensanchando el horizonte de relaciones y las historias que nos contamos. Pero si estas se intrincan en la complejidad pegajosa de situaciones difíciles y dolorosas intentando equilibrar las fuerzas, no pretenderían hacer de estas un campo de fantasmas. Es decir, no se trata de devolver a la vida a aquellos que murieron, resucitar a los que ya no están vivos, a los que desaparecieron. Puesto que estos nunca se marcharon. Son parte de nuestro legado sobre la tierra. Estos no se reencarnan, sino que se encarnan en otras formas. Por eso mismo, los relatos autoficcionalarios entrelazan sus historias con aquellas del pasado, siendo narradas desde el presente y proyectándose hacia el futuro. Esta reconstrucción de la historia parece aberrante al simultanear universos, experiencias, tiempos y seres diferentes, pero no imposible. “Necesitamos regeneración no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros” (Haraway, 1995, p. 310). Un mundo que ya está aquí y que la autoficción junto a las narraciones especulativas ponen de manifiesto. Quizá por eso mismo, la autoficción sea tan difícil de definir. Pero el monstruoso mundo que albergamos en estas páginas no es cruel, sino compasivo. Las promesas de los monstruos no hallan victoria en la venganza. Su vendetta no es emplear las armas del amo, sino restituir un mundo anterior al amo donde las fuerzas de destrucción-creación comparten el mismo campo de intercambios y conocimientos. “El/ella no es utópico ni imaginario; es virtual” (Haraway, 1999, p. 155). Es decir, que, en el interior del monstruo, del mundo, de nosotros, reside la potencialidad de ser y estar en el presente que se activa. Y su intención es cambiar el mundo que ya conocemos. Pero, antes debemos entender este proceso por el que se pasa del duelo a la restauración en el camino de la autoficción.

Normalmente se concede a la autobiografía un cierto carácter terapéutico. Se pretende sanar ciertos capítulos a través del relato que uno se da. Sin embargo, los estudios actuales que entrecruzan el feminismo, la teoría *queer* y los estudios culturales observan en las prácticas ficcionales de las artes visuales un extenso campo para la reparación. (Caplliure, 2018, p. 47)

Y así es, tal y como hemos puesto de manifiesto, en el estudio de los casos presentados donde el paso de un estado a otro, la pérdida y la restauración son eminentes. De esta manera, diríamos que el duelo es marcado por el insistente paso de una etapa a otra donde se aprende a librar una lucha por aquello que ha dejado de ser, que ha desaparecido, muerto o que hemos perdido. Así los relatos del yo sobre lo que fue o lo que pudo haber sido parecieran la perfecta manera de liberarnos de la amarga experiencia del desplazamiento, el exilio, la dominación, la destrucción o la muerte. No obstante, como hemos argüido a lo largo de esta investigación, la autoficción nos haría avanzar hacia lugares donde paliar el dolor parece sinónimo de restitución. En ensayos anteriores, hemos planteado la idea que la ficción resultaría una “forma expiatoria” (Caplliure, 2018, p.42) por la que las víctimas quedarían exoneradas de seguir luchando por encontrar su lugar. La sanación de los episodios de violencia vendría de la mano del entramado de historias ficcionales que purifican el espacio de interacción abriéndose a nuevas formas de hacer mundo<sup>393</sup>. La ficción se construiría como un “fuera de lugar” del propio relato donde cabría esa “narración de la relación”- más allá de una poética de la relación que regenere los campos de fuerzas-. Esta tendría el poder de configurar posibles horizontes para aquellos que fueron anulados y eliminados de la Historia. Si seguimos la “ecología de la reparación” de Émilie Notéris, inspirada en Eve Kosofsky Sedgwick<sup>394</sup> y su “lectura repadora”, podríamos decir que la “réparation met en lumière la séparation comme le bol japonais de porcelaine dont la fêlure passée au filet d’or est transcendée et magnifiée afin de marquer ce qui de nouveau se trouve rassemblée”<sup>395</sup> (Notéris, 2017, p. 134). La función reparadora, como el arte del kintsugi japonés,

---

<sup>393</sup> En los últimos años, especialmente desde la exposición comisariada junto a Amanda Moreno bajo el título *I Want to Know Now* (2019), pero también en *Duelle* (2021) o *Síntoma de lo vivo* (2021), se ha pretendido llevar a cabo lo que hemos denominado “Healing the Museum”. A través de relatos en los que se mezclan lo factual, lo ficticio y lo fabulado hemos tratado de cuestionar ciertas posturas del museo en su condicionamiento de institución de confinamiento de los saberes y los sujetos (Foucault) mediante el trabajo de curaduría. Aquí el comisariado ya no solamente cuida sino cura los males producidos por la violencia sistémica patriarcal y eurocéntrica promoviendo los saberes ocultos, los sujetos excéntricos y las figuras hermanas del pasado humanas y no-humanas.

<sup>394</sup> “this is the position from which it is possible in turn to use one’s own resources to assemble or “repair” the murderous part-objects into something like a whole—though, I would emphasize, not necessarily like any preexisting whole. Once assembled to one’s own specifications, the more satisfying object is available both to be identified with and to offer one nourishment and comfort in turn. Among Klein’s names for the reparative process is love” (Kosofsky Sedgwick, 2002, p. 128).

“esta es la posición desde la que es posible, a su vez, utilizar los propios recursos para ensamblar o “reparar” los objetos parciales homicidas en algo así como un todo, aunque, enfatizaría, no necesariamente como un todo preexistente. Una vez ensamblado según las propias especificaciones, el objeto más satisfactorio está disponible tanto para identificarse como para ofrecer a uno alimento y comodidad. Entre los nombres de Klein para el proceso de reparación está el amor”.

<sup>395</sup> “la reparación trae a la luz la separación como el cuenco de porcelana japonesa cuya grieta cruzada por un hilo de oro es trascendida y magnificada para marcar lo nuevo que se reúne”.

germina en su sentido performativo. Es decir, la reparación solo existe en cuanto acción que se aplica y es en su hacer cuando cura. Pero aquí no hay nada roto. Lo que se repara es la conciencia de desequilibrio. Es decir, haciéndose en su restauración ficcional donde la situación que se recrea difiere de la original. “Il s’agit de laisser place à la surprise ainsi qu’aux affects positifs sans passer par un regard naïf. Le futur peut différer du présent et le passé peut-être regardé d’une manière différente”<sup>396</sup> (Notéris, 2017, p. 77). De hecho, como nos recuerda Notéris la reparación tendría su sinónimo en el *remède* (remedio) o *re-made* en este juego de palabra que conduce al re-hacer. Y que si seguimos jugando en la lengua de este estudio podría alargar su significado como re-medio, es decir, poner de nuevo en el medio. Por un instante en la narrativa, las minorías se colocarían en el centro de la Historia. En este sentido, como exponíamos anteriormente, la herramienta que Elizabeth Freeman aporta sería fundamental para construir esta ficción reparadora que defendemos. La cronopolítica ejercería la fuerza de “una forma de investigación de la historia no tanto en términos de una linealidad hegemónica, sino más bien desde una perspectiva político-afectiva donde la historia se conforma a través de figuras hermanas, aliadas de épocas anteriores, amigas del pasado” (Caplliure, 2019, p. 297). Así, se constituiría una genealogía especulada sobre modos de representación disidentes, parentesco fabulado, alianzas político-afectivas y epistemologías radicales al abrigo de la autoficción. De hecho, esta se ocuparía a través de sus relatos de hacer emerger nuevas relaciones con el pasado, con nuestra vida en presente y con nuestro deseo focalizado en el futuro. Puesto que “(t)odo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Kristeva, 1996, p.359) y con ello una belleza inquietantemente extraña, la promesa de los monstruos. Y, es cierto que esta “inquietante extrañeza se produce cuando se borran los “límites entre imaginación y realidad”” (Kristeva, 1996, p. 364). Es decir, cuando ponemos estos relatos en el centro de una narración situada. “La séparation entre monde imaginaire métaphorique et monde réel ne s’opère que dans l’horreur de la narration pilotée depuis le monde réel”<sup>397</sup> (Notéris, 2017, pp.18-19). Por lo tanto, la historia de las minorías encarnada en la promesa de los monstruos habita en lo real. En este sentido, la autoficción al cobijo de las narraciones especulativas de mundos posibles harían factible ese salto y esa ficcionalización de la teoría pasando al plano existencial de nuestro aquí y ahora. Puesto que en la ficcionalización del yo se

---

<sup>396</sup> “Se trata de dejar espacio para la sorpresa y los afectos positivos sin pasar por una mirada ingenua. El futuro puede diferir del presente y el pasado puede verse de otra manera”

<sup>397</sup> “La separación entre el mundo imaginario metafórico y el mundo real no opera mas que en el horror de la narración procedente del mundo real”.

hallaría la morada de los otros *inapropiados/bles*, los monstruos, los disidentes. Así, la reparación en la autoficción se ejercería construyendo un nuevo hogar.

El hogar, al imaginarse, empieza a ser. Es real, más real que cualquier otro sitio, pero no se puede llegar allí si no te enseñan a imaginarlo los tuyos, quienesquiera que sean. Puede que los tuyos no sean tus parientes. Puede que nunca hayan hablado en tu idioma. Puede que lleven miles de años muertos. Puede que no sean sino palabras impresas en papel, fantasmas de voces, sombras de mentes. Pero son capaces de llevarte a un hogar (Le Guin, 2018, p. 276).

Puesto que, en el paso de lo imaginario a lo real, mediante la ficción especulativa, se daría la práctica del juego de cuerdas entre la historia y las micro-historias donde cada una de ellas se entrecruzaría con otras construyendo nuevos relatos reparadores y emancipadores. De esta manera, en cada relato cruzado entre el yo de la autoficción y la historia hallaríamos el mundo como hogar.

Por último, hemos deseado extender el ejercicio de *fictocriticism* (ficción crítica) en esta conclusión a través de pensar ese mundo posible, ese hogar, por venir.

Solo puedo aventurar hipótesis. Imagino que el tipo de pensamiento que estamos, por fin, comenzando a desarrollar respecto de cómo cambiar los objetivos de la humanidad, desde la dominación y el crecimiento ilimitado hacia la adaptabilidad y la supervivencia a largo plazo, es un paso del yang al yin, y por lo tanto requiere aceptación de lo efímero y lo imperfecto, una paciencia con la incertidumbre y lo provisional, una amistad con el agua, la oscuridad y la tierra<sup>398</sup>. (Ursula K. Le Guin, 2015)

Según una de las principales corrientes de pensamiento filosófico en China, el universo se divide en categorías complementarias que corresponden a dos elementos primordiales: el yin y el yang. Aparentemente estas fuerzas opuestas aparecen separadas la una de la otra y, sin embargo, se encuentran una en el interior de otra. En el yin existe yang y en el yang existe yin, como acertaría a mostrarnos el símbolo del taijitu. Este diagrama está compuesto por una figura circular que es rellena por dos formas geométricas idénticas, una en blanco y otra en negro, y que se sitúan contraponiéndose la una a la otra o abrazándose con el fin de encajar en la gran circunferencia. En ocasiones este diagrama se ha asociado a dos peces que intentan engullirse el uno al otro. Así, en la parte superior, a veces nombrada como la cabeza del pez, se

---

<sup>398</sup> *Utopiyin, utopiyang*, post publicado por Ursula K. Le Guin en su blog personal el 20 de abril de 2015. Y posteriormente introducido en la edición española de *Utopía* de Tomás Moro (2016) en la colección Ariel de Planeta y en su libro *No Time to Spare. Thinking About What Matters* (2017), Houghton Mifflin. <http://www.ursulakleaguinarchive.com/Blog2015.html> <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2015/09/utopiyin-utopiyang.html>

representaría como un ojo la parte de yin en el yang (un ojo negro en el pez blanco) y la parte de yang en el yin (un ojo blanco en el cuerpo del pez negro). “El yang es masculino, luminoso, seco, duro, activo, penetrante. El yin es femenino, oscuro, húmedo, blando, receptivo y contenedor. El yang es control; el yin, aceptación. Son grandes poderes equivalentes: ninguno puede existir en forma autónoma, y cada uno está siempre en proceso de convertirse en el otro” (Ursula K. Le Guin, 2015). En este sentido el principio del yin yang sirve a Ursula K. Le Guin como imagen para comprender las relaciones entre la utopía y la distopía. Puesto que, según la escritora, en toda utopía hallaríamos un reducto de distopía y en toda distopía una fisura de la que emana la utopía hasta el punto de convertirse una en la otra según la lectura que estemos haciendo de ellas. Ambas serían interdependientes. Aunque “(y)ang, el dominante, siempre busca negar su dependencia del yin” (Ursula K. Le Guin, 2015). Advertiríamos, entonces, cómo los ejemplos de intermutabilidad entre el yin y el yang devienen modulación para pensarnos entre lo salvaje y lo seguro, lo oscuro y lo brillante, el pensamiento y la acción, lo hecho y lo que todavía está por hacer. Le Guin incide en el rol del yin sobre el yang, yinguinizar<sup>399</sup> dirían en ciertas tradiciones asiáticas, donde el componente pasivo, femenino y oscuro equilibraría la yanguarización, dominación yang, del mundo vivida hasta ahora. Estas fuerzas mutables movilizan las intensidades creadoras y destructoras del mundo, como ya hiciésemos referencia en la teoría del Chthuluceno de Donna Haraway con las fuerzas chthónicas. Estas figuras no son absolutas y nos dirigen hacia la contingencia, el fluir y la búsqueda incesante de transformación. Son interdependientes: las unas no pueden existir sin las otras. Estas fuerzas son múltiples e infinitas. Y, sin embargo, nos hace falta el “paso del yang al yin”. Yinguinizar es traer la teoría ficción política a este mundo. Es hacer de ella un nosotros. Con ella se reconcilian los tiempos remotos que se enredan con el presente para tejer nuevas ficciones de futuro. Porque si la teoría ficción debe ejercer su poder es haciendo reales las narraciones fabuladas con las que nos nutrimos cada día en un mundo por venir.

---

<sup>399</sup> Concepto extraído de la macrobiótica del pensador japonés George Ohsawa. Se trataría de una filosofía de vida basada no solamente en la alimentación, sino en la relación de sustancias y comportamientos que reglan nuestra relación con el mundo y con los demás, y que se verían categorizados según el principio del yin yang.

## **6. Conclusion. L'autofiction comme fiction réparatrice**



Quel est le savoir qui nous enseigne comment vivre?

(Michel Foucault, 1982, p. 69)

De nombreuses questions, doutes et craintes sont apparues à chaque étape de l'écriture de cette thèse. Mais, dès qu'elles semblaient obscurcir nos attentes, elles éclairaient en même temps notre chemin grâce aux voix des auteurs et autrices, artistes, penseurs et penseuses qui nous ont accompagné et qui nous ont aidé à trouver des réponses et même une solution provisoire que nous considérerons aujourd'hui comme la conclusion de notre thèse. Lorsque nous nous demandons comment nous pourrions expliquer l'existence d'un moi

révolutionnaire capable de transformer notre réalité depuis le domaine de la fiction, ils nous viennent en tête toutes ces métaphores que Donna Haraway avait soulevées dans les textes vernaculaires de son projet de réflexion. Nous faisons référence au cyborg, à l'Oncomouse et de façon plus récente à la Pimoa Cthulhu qui inspirera son époque du Chthulucène. Viendrait aussi à notre rencontre Audre Lorde et son «zami». Sans oublier le personnage de «l'homme fort» de Claude Cahun. Toutes ces figures mythologiques et naturelles, métaphoriques ou sociales, hybrides et affectueuses, toutes nées de la fiction, font apparaître avec un moi qui a marqué un changement symptomatologique dans la société de l'époque, ou peut être plus tard, lançant les transformations de l'appareil de législation déductif et de ce fait de l'appareil cognitif, relationnel, économique, social, sexuel et politique.

En ce sens, face à ce prétendu moi naît de la fiction capable de transgresser sa propre réalité et de transcender au delà du «moi réel/moi fictif», nous observons comment ce virage s'est offert à l'Histoire, sur la manière dont celle-ci a été narrée en proposant certains exemples présents tout au long de la thèse. Lorsque le marin hollandais David Jans, par exemple, est découvert en femme après une longue convalescence, montrant en soulevant sa large chemise un sexe qui ne correspondait pas à ce qu'on attend d'un mâle et avec lui sa tromperie performative, cette anecdote devient un geste subversif à l'ordre établi. Comme le recueille l'étude des historiens Rudolf M. Dekker et Lotte van de Pol sur le travestissement féminin en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles, *La jeune fille qui voulait être marin*, ont comptés plus de 115 cas analysés. Mais ce qui est frappant dans cet essai c'est comment les récits ont pris des formes différentes: d'une légende qui s'étend sur une partie des XVIIe et XVIIIe siècles, créant des chansons de taverne pour les marins, aux commentaires inscrits dans les documents navals de l'époque. Cet acte fictif-révolutionnaire deviendra un mythe social reproduit plus tard malgré la punition qui lui est associée. Ce qui est naît comme une incarnation de la fiction de soi par le *dragging* finira par devenir une légende engloutie par l'Histoire en tant que fiction mythologique. Cependant, d'autres cas comme celui d'Isabelle Eberhardt, recueilli plus largement dans certains de nos essais, mettraient à jour une histoire entre la fiction de soi et l'Histoire marquée par la mission colonisatrice française au cours du XIXe siècle. La vie d'Eberhardt, comme ses romans, s'entremêlent entre expérience vécue et fiction, entre liberté et oppression, ou entre vie nomade et son *maktūb* (destin qui «a été écrit») d'écrivaine. C'est-à-dire qu'on observerait ici l'auto-construction d'un personnage fictif en vie qui peuplait d'histoires le désert au-delà de l'Oued. Ainsi, son œuvre, apparemment autobiographique,

devient un registre de son moi fictif en Algérie. De cette façon, les vies de ces personnages ont été inscrites dans l'histoire sous la même narration. En effet, en répondant aux questions sur: Quel genre d'histoire pourrait raconter la vie de ce moi? Autobiographie ou autofiction? Notre recherche fournit de nombreux exemples et cas qui réaffirment notre position sur l'autofiction comme étant le récit approprié pour raconter ces histoires qui brouillent les étiquettes dichotomiques et élargissent les possibles.

La dernière question, élément crucial de notre hypothèse pour le développement de cette thèse, exposait comment l'auto-fiction, dépassant les limites du «moi réel – moi fictif», était capable de transformer la réalité qui engloberait les mondes possibles. Mais pour répondre à cette question on s'appuiera sur les objectifs atteints en dissipant cette question à travers l'idée d'un monde commun de Marina Garcés et en fournissant des exemples, ainsi qu'une projection d'un monde possible qui abrite un *utopiyan*, *utopiyang* selon Ursula Le Guin.

Tout au long de la recherche et de la rédaction de cette thèse, nous nous sommes fixés une série d'objectifs à atteindre et, une fois les conclusions tirées, il est temps de rendre compte de leur accomplissement et de la manière dont elles ont été considérablement démontrées à travers les études de cas présentées dans le troisième chapitre. Ces cas d'études rendent compte de notre recherche en arts visuels à travers l'étude et l'analyse du travail de différents artistes qui finalement s'expriment en trois exemples concrets. Ceux-ci ont été choisis pour leur rapprochement aux objectifs proposés dans l'hypothèse, mais aussi parce qu'ils élargissent notre cadre de référence en construisant les mondes possibles que nous voulions atteindre. De ce fait, précisons comment les finalités ont été convenues à travers la production de modèles auto fictionnels dans les arts visuels au cours des dernières décennies. Le premier objectif pourrait s'identifier à l'idée d'une fiction performative fondatrice de réalités et que nous acceptons d'explicitier comme force narrative créatrice d'une contre-histoire. Ainsi, le caractère mythologique était emphatisé en créant une correspondance entre l'Histoire et la fiction et ainsi, au-delà de la remise en question des récits hérités, ceux-ci seraient trahis à travers l'autofiction en en construisant de nouveaux. Aussi, l'analyse de l'œuvre de Simon Fujiwara concerne le fait d'une narration qui rompt avec la logique de l'autobiographie traditionnelle par la fictionnalisation de soi et qui déstabilise le récit officiel en introduisant ces épisodes «frauduleux» - dans le sens autofictionnaire – comme faisant partie d'événements historiques.

Les exemples nous situent à différents moments de l'histoire de ces quarante dernières années et dans des lieux associés à la biographie de l'artiste (Saint Yves ou la Costa Brava), mais aussi parce qu'il s'agit d'enclaves reconnues qui déterminent certains dispositifs dans les relations pouvoir-savoir: la naissance de l'expressionnisme abstrait anglais dans les années 1950 à Saint Yves et le recours à la légitimation de l'Histoire de l'Art, ou encore le développement du tourisme et de l'hôtellerie espagnole sur la Costa Brava sous le régime franquiste. Des circonstances particulières qui se mêlent à une chronique émotionnelle *queer* et insurgée qui traverse les deux récits: l'intime du moi romancé et l'hégémonique de l'Histoire, bouleversant la manière dont nous les appréhendons. Au-delà d'un moyen d'auto-exploration et d'auto-production, nous observons ici comment la stratégie de l'autofiction cherche à déstabiliser les récits sociaux dominants. L'exposition *Since 1982* à la Tate St. Yves critique les conventions muséales et questionne la méthodologie de l'histoire de l'art. Par une incursion successive dans le discours curatorial et muséal et une utilisation du *display* juxtaposant l'intime et la fiction avec l'historique et l'hégémonique, il contribue à une rupture de la logique du sens. D'autre part, les jeux de rôle itératifs nés de différentes disciplines fondatrices des savoirs à l'époque des lumières (archéologie ou critique, par exemple) font appel à une tentative de déconstruction de celles-ci en les mettant à contre-courant de l'histoire par l'appareil autofictionnaire. De cette façon, nous nous demandons ce qu'est la connaissance et qui la détient. Et, de plus, cela montre le moi romancé au centre de l'Histoire en tant que narrateur à partir de son propre discours performatif.

En ce sens, un autre objectif serait expliqué par la maxime leibnizienne *theoria cum praxi*. Dans l'exercice de fictionnalisation de la théorie, nous serions en train de construire de nouveaux scénarios avec lesquels nous projeter dans le futur. Le renversement des systèmes hégémoniques par la critique institutionnelle du savoir serait l'un des buts de ce type d'œuvre autofictionnelle où les limites entre l'académique et l'ordinaire, le théorique et le poétique, le scientifique et le quasi-obscurantiste profilent un degré élevé d'expérimentation qui se cristallise finalement en tant qu'agencement social. On en trouve un exemple dans la pratique de la mascarade, étendant la carnavalisation au quotidien à travers la fiction de soi, qui offre une panoplie de moyens pour se construire. Mais, celui-ci, à son tour, assiste à une multiplicité de je qui correspondrait à une transposition du je comme autre («je suis un autre» rimbaldien) et qui devient un «nous/vous avec les autres». Lorsque Gillian Wearing ou Claude Cahun utilisent le masque, elles prennent la présence de l'autre sans cesser d'être elles-mêmes. Dans

les deux cas, il y a une possession de la personnalité ou du rôle du sujet représenté, mais en l'acquérant comme une partie reconnaissable d'elles-mêmes. Claude Cahun adopte le masque comme son propre visage, le confondant pour montrer tous ses visages. Ainsi son autofiction met en suspens les rôles de genre et les remplace par un nouveau paradigme ontologique du sujet. Pour cette raison, dans les années 90, la vie et l'œuvre de Cahun ont été sortis de l'oubli et de l'ostracisme de l'histoire au-delà de son travail artistique. En effet, Claude Cahun devient alors l'icône de la lutte transféministe et l'incarnation de la performativité de genre au sein des études queer. Érigeant ainsi Cahun comme mythe fictif de la fluidité des genres, les corps dissidents ont pu acquérir un pouvoir blasphématoire et transformateur du *statu quo*. Pour sa part, Wearing a commencé à utiliser le masque comme un réceptacle permettant la gestion des peurs ou des horreurs soumises à la honte de la collectivité jusqu'au point que ceux qui se déguisaient, témoignaient de la place de l'individu dans la foule. Nous pourrions tous composer ce masque qui représenterait l'étendue des personnes qui configure le collectif social y compris son côté le plus turpide. Mais, en plus, Wearing a porté le masque qui rassemblait les visages de ses proches (lien de sang) et de sa famille intellectuelle (une généalogie qui la fait se relier spirituellement à Cahun, Warhol, Arbus, Mapplethorpe, ...) dans un esprit transpersonnel et transgénérationnel. De même, si nous nous souvenons des travaux de Leonor Carrington, nous pourrions également trouver dans les masques phytomorphes ou zoomorphes, à la lumière des études post-humanistes, un aperçu des alliances avec d'autres êtres multi-espèce dans une communauté planétaire. De cette façon, les mythes deviendraient une incarnation de qui nous sommes.

Cette idée nous conduirait à dissiper la question récurrente qui empêchait de se penser comme un nous à travers l'autofiction, objectif pertinent dans cette recherche puisque celle-ci avait l'intention de transgresser le pacte social plutôt qu'une société. Les travaux de Wu Tsang, troisième cas d'étude aux côtés de ceux de Wearing et Fujiwara, interpellent constamment une communauté. À partir de l'appareil autofictionnaire, il a produit une série d'actions qui opèrent sur les histoires de différentes communautés LGTBIQ racialisées (noires, chicanas et chinoises principalement). Les frictions entre les membres du collectif ou les tensions extérieures révèlent l'opacité des relations exposées par Édouard Glissant ou Fred Moten. De cette façon, nous observons comment la relation des membres des communautés avec lesquelles Tsang opère s'offre à partir de l'opacité. Cette idée lutte contre les réductionnismes et proclame la reconnaissance des minorités. Les associations se produisent dans les paramètres

de violence et d'amour, de lutte et de soin, de deuil et d'empowerment. C'est ainsi qu'on l'analyse dans les communautés qui coïncident au célèbre club *Silver Platter* où les habitués, pour la plupart des migrants trans d'origine latino-américaine, se confrontent aux impérieuses transformations des jeunes des *Tuesday* (étudiants universitaires d'origine multiraciale qui rendent le club à la mode dans les cercles artistiques de la ville de Los Angeles). La situation illégale des habitués se heurte alors aux nouvelles propositions de visibilité de Tsang et de ses compagnons, créateurs des «Jeudi», à la recherche d'un nouveau moteur qui unisse les deux communautés. Ainsi, la seule forme d'existence entre elles sera la mise en place d'une clinique de légalisation des sans-papiers. Plus tard, dans le film *Into a Space of Love*, l'opacité de la relation sera offerte au sein des maisons de *vogue* et de la crise du sida à New York dans les années quatre-vingt. Ici les corps apparaissent alliés se reconnaissant dans l'affectif, mais aussi dans la violence, la perte et le deuil. Et ainsi se formalise «une épistémologie où le corps exerce une force transformatrice dans l'histoire» (Caplliure, 2019, p. 171). Pour enfin, dans *Duilian*, activer cette force d'un point de vue chronopolitique où les histoires des communautés de femmes dans la Chine du 19e siècle (les sœurs assermentées) se croisent avec les voix transformatrices du collectif trans d'aujourd'hui, construisant une histoire non linéaire.

La fabulation spéculative des mondes possibles incarnée dans l'autofiction offre la rencontre, le lieu où se passent les choses, l'action de transformation, l'activation des possibles et un nous-autres libre. «Se libérer consisterait à pouvoir créer et transformer collectivement nos conditions d'existence» (Garcés, 2013, p. 22). La possibilité d'un monde commun est guidée par des péripéties inextricables où, selon les mots de la penseuse Marina Garcés, cet «être-ensemble» se démarque. «(Le) nous, en tant que pronom personnel, est un moi élargi et diffus, une première personne amplifiée» (Garcés, 2013, p. 29). En ce sens, la question de ce qui nous unit deviendrait aporétique, devenant comme ce qui nous sépare dans le propre acte violent qu'est la rencontre. Qu'est-ce qui fait du nous quelque chose de commun? Cette même idée de créer une communauté avec les autres, de vivre avec les autres, d'un moi avec les autres et d'un moi comme un nous, serait la «dimension du monde que nous partageons» (Garcés, 2013, p. 30). Le monde serait construit sur ses possibilités en tant que nous. D'où la force de l'autofiction comme moyen de construire des mondes possibles, comme moyens d'inaugurer de nouveaux nous.

Et tout cela nous conduirait à l'un des objectifs premiers de l'autofiction que nous avons signalé dans ces pages. A savoir, atténuer les désastres de l'histoire en restaurant le passé et en construisant des mondes possibles. Comme nous l'avons décortiqué tout au long de notre étude, l'autofiction serait comprise comme le lieu idéal pour écrire les histoires restées silencieuses, opprimées ou mises à l'ombre. En ce sens, les récits autofictionnels auraient développé un intérêt croissant pour générer des liens de parenté chronopolitiques, non humains ou machinaux, élargissant l'horizon des relations et des histoires que nous nous racontons. Mais si ceux-ci s'intègrent dans la complexité gluante de situations difficiles et douloureuses en essayant d'équilibrer les forces, sans pour autant en faire un champ de fantômes. C'est à dire qu'il ne s'agit pas de ramener à la vie ceux qui sont morts, de ressusciter ceux qui ont disparu car ils ne sont jamais partis. Ils font partie de notre héritage terrestre. Ils ne se réincarnent pas, mais s'incarnent sous d'autres formes. C'est pourquoi les récits auto-fictionnaires entrelacent leurs histoires avec celles du passé, étant racontées depuis le présent et se projetant vers l'avenir. Cette reconstruction de l'histoire qui synchronise des univers, des expériences, des temps et des êtres différents semble aberrante mais pas impossible. «Nous avons besoin de régénération, pas de résurrection, et les possibilités que nous avons pour notre reconstitution comprennent le rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux sans genres» (Haraway, 1995, p. 310). Un monde qui est déjà là et que l'autofiction et les récits spéculatifs mettent en évidence. C'est peut-être pour cela que l'autofiction est si difficile à définir. Mais le monde monstrueux que nous abritons dans ces pages n'est pas cruel, mais compatissant. Les promesses des monstres ne trouvent pas de victoire dans la vengeance. Leur vendetta n'est pas d'employer les armes du maître, mais de restituer un monde antérieur au maître où les forces de destruction-création partagent le même espace d'échanges et de connaissances. «Le/elle n'est ni utopique ni imaginaire; il est virtuel» (Haraway, 1999, p. 155). C'est-à-dire que, à l'intérieur du monstre, du monde, de nous, réside la potentialité d'être et de trouver sa place dans le présent qui s'active. Et son intention est de changer le monde que nous connaissons déjà. Mais d'abord, nous devons comprendre ce processus par lequel on passe du deuil à la restauration sur le chemin de l'autofiction.

Normalement, l'autobiographie est dotée d'un certain caractère thérapeutique. Elle prétend guérir certains «chapitres» à travers le récit qu'on lui donne. Cependant, les études actuelles qui croisent le féminisme, la théorie *queer* et les études culturelles

observent dans les pratiques fictionnelles des arts visuels un vaste champ pour la réparation. (Caplliure, 2018, p. 47).

Et il en est ainsi, comme nous l'avons montré, dans l'étude des cas présentés où le passage d'un état à un autre, la perte et la restauration sont éminents. De cette façon, nous dirions que le deuil est marqué par le passage d'une étape à l'autre où l'on apprend à mener une lutte pour ce qui a cessé d'être, qui a disparu, qui est mort ou que nous avons perdu. Ainsi, les récits du moi sur ce qui était ou ce qui aurait pu être semblaient être le moyen parfait de nous libérer de l'amère expérience du déplacement, de l'exil, de la domination, de la destruction ou de la mort. Cependant, comme nous l'avons affirmé tout au long de cette recherche, l'autofiction nous ferait avancer vers des endroits où soulager la douleur semble synonyme de restitution. Dans des essais précédents, nous avons avancé l'idée que la fiction serait une «forme expiatoire» (Caplliure, 2018, p.42) pour laquelle les victimes seraient dispensées de se battre pour trouver leur place. La guérison des épisodes de violence viendrait du tissu d'histoires fictionnelles qui purifient l'espace d'interaction en s'ouvrant à de nouvelles façons de faire le monde<sup>400</sup>. La fiction serait construite comme un «hors champ» du récit lui-même où il y aurait ce «récit de la relation»- au-delà d'une poétique de la relation qui régénère les champs de forces-. Elle aurait le pouvoir de configurer des horizons possibles pour ceux qui ont été annulés et éliminés de l'Histoire. Si nous suivons «l'écologie de la réparation» d'Emilia Notéris, inspirée par Eve Kosofsky Sedgwick<sup>401</sup> et sa «lecture réparatrice», nous pourrions dire que la «réparation met en lumière la séparation comme le bol japonais de porcelaine dont la fêlure passée au filet

---

<sup>400</sup> Ces dernières années, surtout depuis l'exposition organisée avec Amanda Moreno sous le titre *I Want to Know Now* (2019), mais aussi avec *Duelle* (2021) ou *Síntoma de lo vivo* (2021), nous avons voulu réaliser ce que nous avons appelé "Healing the Museum". À travers des récits mêlant les faits, les fictions et les fabulations, nous avons cherché à remettre en question certaines positions du musée dans son conditionnement d'institution de cloisonnement des savoirs et des sujets (Foucault) par le travail de commissariat. Ici, le commissariat ne se contente plus de porter l'attention mais soigne les maux engendrés par la violence systémique patriarcale et eurocentrique en promouvant les savoirs cachés, les sujets excentriques et les figures sœurs du passé humain et non humain.

<sup>401</sup> "this is the position from which it is possible in turn to use one's own resources to assemble or "repair" the murderous part-objects into something like a whole—though, I would emphasize, not necessarily like any preexisting whole. Once assembled to one's own specifications, the more satisfying object is available both to be identified with and to offer one nourishment and comfort in turn. Among Klein's names for the reparative process is love" (Kosofsky Sedgwick, 2002, p. 128).

"C'est la position à partir de laquelle il est possible, à son tour, d'utiliser ses propres ressources pour assembler ou "réparer" les parties d'objets meurtriers en quelque chose comme un tout, même si, je le soulignerais, pas nécessairement comme un tout préexistant. Une fois assemblé selon ses propres particularités, l'objet le plus recevable est disponible à la fois pour s'identifier et pour offrir à quelqu'un de la nourriture et du confort. Parmi les mots de Klein pour nommer le processus de réparation vient l'amour"



d'or est transcendée et magnifiée afin de marquer ce qui de nouveau se trouve rassemblé»<sup>402</sup> (Notéris, 2017, p. 134). La fonction réparatrice, comme l'art du Kintsugi japonais, se développe dans un sens performatif. C'est-à-dire, la réparation n'existe que dans la mesure où elle est mise en œuvre et c'est dans son application que l'on trouve la guérison. Mais ici il n'y a rien de cassé. Ce qui est réparé, c'est la conscience du déséquilibre. Disons qu'elle s'opère dans sa restauration fictionnelle où la situation recrée diffère de la situation l'original. «Il s'agit de laisser place à la surprise ainsi qu'aux affects positifs sans passer par un regard naïf. Le futur peut différer du présent et le passé peut-être regardé d'une manière différente»<sup>403</sup> (Notéris, 2017, p. 77). En fait, comme nous le rappelle Notéris la réparation aurait son synonyme dans le remède (*remedio*) ou *re-made* dans ce jeu de mot qui conduit à re-faire. Et que si nous continuons avec les jeux de mots de cette étude, nous pourrions élargir sa signification avec *remedio*, autrement dit recentrer. Pour un instant dans le récit, les minorités seraient placées au centre de l'histoire. De cette manière, comme nous l'avons déjà dit, l'outil qu'Elizabeth Freeman apporte serait fondamental pour construire cette fiction réparatrice que nous défendons. La chrono-politique exercerait la force d'«une forme de recherche de l'histoire non pas tant en termes de linéarité hégémonique, mais plutôt dans une perspective politico-affective où l'histoire est façonnée par des figures sœurs, alliées d'époques antérieures, amies du passé» (Caplliure, 2019, p. 297). Ainsi serait constituée une généalogie spéculative sur les modes de représentation dissidents, des liens de parenté fabulés, des alliances politico-affectives et des épistémologies radicales à l'abri de l'autofiction. De fait, celle-ci s'occuperait grâce à ses récits de faire émerger de nouvelles relations avec le passé, avec notre vie dans le présent et avec notre désir centré sur l'avenir. Puisque «tout ce qui, étant destiné à rester secret, dans l'ombre, à était mis en lumière» (Kristeva, 1996, p.359) et avec elle une beauté étrangement troublante, la promesse des monstres. Et, il est vrai que cette étrangeté «inquiétante se produit quand les «limites entre l'imagination et la réalité sont effacées»» (Kristeva, 1996, p. 364). C'est-à-dire, lorsque nous posons ces récits au centre d'une narration située. «La séparation entre le monde imaginaire métaphorique et le monde réel ne se produit que dans l'horreur de la narration dirigée depuis le monde réel»<sup>404</sup> (Notéris, 2017, pp.18-19). Par conséquent, l'histoire des minorités incarnée dans la promesse des monstres habite le réel. En ce sens, l'autofiction

---

<sup>402</sup> "En français dans le texte.

<sup>403</sup> En français dans le texte.

<sup>404</sup> En français dans le texte.

protégée par les récits spéculatifs de mondes possibles rendrait possible ce saut et cette fictionnalisation de la théorie permettant le passage au plan existentiel de notre ici et maintenant. Puisque dans la fictionnalisation du moi se trouverait la demeure des autres inappropriés/ inappropriables, les monstres, les dissidents. Ainsi, la réparation dans l'autofiction s'exercerait en construisant un nouveau foyer.

Le foyer, en s'imaginant, commence à être. C'est réel, plus réel que n'importe quel ailleurs, mais on ne peut pas s'y rendre si qui que ce soit ne t'apprend pas à l'imaginer. Les tiens ne sont peut-être pas tes apparentés. Ils n'ont peut-être jamais parlé ta langue. Ils sont peut-être morts depuis des milliers d'années. Ce ne sont peut-être que des mots imprimés sur du papier, des fantômes de voix, des ombres d'esprit. Mais ils sont capables de vous emmener dans un foyer (Le Guin, 2018, p. 276).

Puisque, dans le passage de l'imaginaire au réel, par la fiction spéculative, se pratiquerait le jeu de cordes entre l'histoire et les micro-histoires où chacune d'elles s'entrecroiseraient avec d'autres en construisant de nouveaux récits réparateurs et émancipateurs. De cette façon, dans le récit croisé entre le moi de l'autofiction et l'histoire, nous trouverions le monde comme foyer.

Pour finir, nous avons voulu étendre l'exercice de *fictocriticism* (fiction critique) dans cette conclusion en pensant ce monde possible, ce foyer, à venir.

Je ne peux faire que des hypothèses. J'imagine que le genre de pensée que nous commençons enfin à développer sur la façon de changer les objectifs de l'humanité, de la domination et de la croissance illimitée à l'adaptabilité et à la survie à long terme, est un pas du yang au yin, et donc exige l'acceptation de l'éphémère et de l'imparfait, une patience avec l'incertitude et le provisoire, une amitié avec l'eau, l'obscurité et la terre<sup>405</sup>. (Ursula K. Le Guin, 2015)

---

<sup>405</sup> *Utopiyin, utopiyang*, post publié par Ursula K. Le Guin sur son blog personnel le 20 avril 2015. Il a ensuite été introduit dans l'édition espagnole d'*Utopia* de Tomás Moro (2016) dans la collection Ariel de Planeta et dans son livre *No Time to Spare. Thinking About What Matters* (2017), Houghton Mifflin. <http://www.ursulaklequinarchive.com/Blog2015.html> <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2015/09/utopiyin-utopiyang.html>

Selon l'un des principaux courants de pensée philosophique en Chine, l'univers est divisé en catégories complémentaires correspondant à deux éléments primordiaux: le yin et le yang. Apparemment ces forces opposées apparaissent séparées l'une de l'autre et pourtant elles se trouvent l'une à l'intérieur de l'autre. Dans le yin il y a le yang et dans le yang il y a le yin, comme le montre le symbole du taijitu. Ce diagramme est composé d'une figure circulaire qui est remplie par deux formes géométriques identiques, l'une en blanc et l'autre en noir, inversées et entrelacées s'adaptant à la grande circonférence. Ce diagramme a parfois été associé à deux poissons qui tentent de s'avalier l'un l'autre. Ainsi, dans la partie supérieure, quelquefois appelée la tête du poisson, serait représentée comme un œil la partie du yin dans le yang (un œil noir dans le poisson blanc) et la partie du yang dans le yin (un œil blanc dans le corps du poisson noir). «Le yang est masculin, lumineux, sec, dur, actif, pénétrant. Le yin est féminin, sombre, humide, doux, réceptif et conteneur. Le yang, c'est le contrôle, le yin, l'acceptation. Ce sont de grands pouvoirs équivalents: aucun ne peut exister de manière autonome, et chacun est toujours en train de devenir l'autre» (Ursula K. Le Guin, 2015). En ce sens, le principe du yin et du yang sert à Ursula K. Le Guin comme image pour comprendre les relations entre l'utopie et la dystopie. Puisque, selon l'écrivaine, dans toute utopie, nous trouvons un bastion de dystopie et dans toute dystopie une fissure dont émane l'utopie au point de se changer l'une en l'autre en fonction de la lecture que nous en faisons. Chacunes seraient interdépendantes. Bien que le «(y)ang, le dominant, cherche toujours à nier sa dépendance du yin» (Ursula K. Le Guin, 2015).

Nous verrions alors comment les exemples d'intermutabilité entre le yin et le yang deviennent modulation pour penser entre le sauvage et le sûr, l'obscur et le brillant, la pensée et l'action, ce qui est fait et ce qui reste à faire. Le Guin insiste sur le rôle du yin sur le yang, yinguiniser<sup>406</sup> diraient certaines traditions asiatiques, où la composante passive, féminine et sombre équilibrerait la yanguarisation, domination yang, du monde vécu jusqu'à présent. Ces forces mutables mobilisent les intensités créatrices et destructrices du monde, comme nous l'avons déjà fait référence dans la théorie du Chthulucène de Donna Haraway avec les forces chthoniennes. Ces figures ne sont pas absolues et nous dirigent vers la contingence, le flot et la

---

<sup>406</sup> Concept extrait de la macrobiotique du penseur japonais George Ohsawa. Il s'agirait d'une philosophie de vie fondée non seulement sur l'alimentation, mais sur la relation des substances et des comportements qui révéleraient notre relation avec le monde et avec les autres, et qui seraient catégorisés selon le principe du yin yang.

recherche incessante de la transformation. Elles sont interdépendantes: les unes ne peuvent exister sans les autres. Ces forces sont multiples et infinies. Et pourtant, nous avons besoin du «passage du yang au yin». Yinguiniser c'est emmener la théorie fiction politique à ce monde. C'est de faire d'elle un nous. Avec elle se réconcilient les temps anciens qui s'enchevêtrent avec le présent pour tisser de nouvelles fictions d'avenir. Parce que si la théorie fiction doit exercer son pouvoir, c'est en rendant réels les récits fabuleux avec lesquels nous nous nourrissons chaque jour dans un monde en devenir.

## 7. Bibliografía

### BIBLIOGRAFÍA

- Adler, L. (1998). *Marguerite Duras*. París: Biographies. Gallimard
- Adorno, T. W. (2003). "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, número 73.
- \_\_\_(2010). *Lo que queda de Auschwitz*. València: Pre-textos.
- \_\_\_(2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_(1998). *HOMO SACER. El poder soberano -y la nuda vida I*. València: Pre-Textos.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_(2002). "La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?" En *Autobiografía y Literatura Árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aliaga, J.V. (2004). *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea.
- Cahun, C. (2001). *Claude Cahun*. València, España: IVAM.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.

- Arendt, H. (2008). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_ (1999). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arroyo, S. (2011). *La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Alcalá: Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Dep. de Filología.
- Austin, J.L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Aznar, S. (2000). *El arte de acción*. San Sebastián: Nerea.
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Ballard, J.G. (2015). *Para una autopsia de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Caja Negra.
- \_\_ (2013). *Cuentos completos*. Barcelona: RBA.
- \_\_ (1971). "Fictions of Every Kind", *Books & Bookmen*. Febrero 1971. Consultado el 30 de agosto de 2020: [https://www.jgballard.ca/non\\_fiction/jgb\\_fictions.html](https://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_fictions.html)
- Barstad, G.E. (2002), *Isabelle Eberhardt ou l'invention de soi*, en *Romansk Forum*, Nº 16-2002/2. Actas del XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo 12-17, agosto.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- \_\_ (1993). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_ (1984). "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Madrid: Paidós.
- \_\_ (1981). *Le Grain de la voix*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_ (1970). *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_ (1973). *Le Plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil.
- \_\_ (1968). "L'effet de réel", *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. pp. 84-89. Consultado el 30 de agosto de 2020: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158)
- Baudelle, Y. (2003). "Du roman autobiographique: problèmes de la transposition fictionnelle". *Protée*, 31 (1), 7–26. <https://doi.org/10.7202/008498ar>
- Bayles, J. (2010). "Acquisitions: Gillian Wearing". Búfalo, Nueva York: Albright-Knox Art Gallery. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/haunted-contemporary-photography-video-performance/gillian-wearing-trauma-and-the-uncanny>
- Behdad, A. (1994). *Belated travelers*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Benjamin, W. (1982). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Discursos Interrumpidos.
- Bergson, H. (1934). "Le possible et le réel" (1930), en *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. París: Presses Universitaires de France.
- Boenzi, F. (2009). "Sexual Architecture", *Mousse*, nº 20, Italia, 2009.
- Bordeleau, E. y Stengers, I. (2011) "Le soin des possibles. Entretien avec Isabelle Stengers" en *Écosocialisme ou barbarie* Montreal, Canadá: *Les nouveaux cahiers de socialisme* 6 (Otoño, 2011).
- Borges, J.L. (1974). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_ (1980). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bouhadid, N. (2014). "L'écriture autofictionnelle entre l'écriture différencielle du spacieux et l'écriture de la déconstruction", Consultado el 6 de febrero de 2020: [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org), vol. 9, nº 2, printemps-été.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_ (2001). *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.

- \_\_(2018). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. y Lourties, M. (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*, 18. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
  - Burdiel, I. y Foster, R. (2015). *La historia biográfica en Europa*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
  - Cabello/ Carceller. (2017). *Borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M.
  - Camarero, J. (2008). *La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf*. *Cédille*, nº4, abril de 2008. Consultado el 29 de mayo de 2021: [https://www.researchgate.net/publication/26507715\\_La\\_theorie\\_de\\_l%27autobiographie\\_de\\_Georges\\_Gusdorf](https://www.researchgate.net/publication/26507715_La_theorie_de_l%27autobiographie_de_Georges_Gusdorf)
  - Caplliure, J. (2021). "Performar la lucha. Wu Tsang y la ficción revolucionaria del yo", *V Performance Art Conference. Fugas e Interferencias*, Galicia: Universidad de Pontevedra, CGAC.
  - \_\_(2021). "Autoficción con voz de mujer: el fenómeno que eleva la experiencia femenina a asunto universal", Lucía Márquez, Valenciaplaza, 22/02/2021  
Consultado el 30 de julio de 2021: <https://valenciaplaza.com/autoficcion-voz-mujer-fenomeno-eleva-experiencia-femenina-asunto-universal>
  - \_\_(2020). "Ficcionalizar la teoría. Donna Haraway y las narraciones especulativas sobre mundos posibles", en *Space fiction. Visiones de lo cósmico en la ciencia ficción*, Martínez, M.P. y Mateu, F. (Ed), Sax-Alicante, Cinestesia.
  - \_\_(2020). "Du fils et des fils. El testimonio del hijo en la obra de Alex Francés", *Madres e hijas*, Castellón, Caja Castellón.
  - \_\_(2019). "Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco", Pol i Rigau, M. y Tejo, C. (ed), *IV Performance Art Conference. Fugas e Interferencias*, noviembre-2019.
  - \_\_(2019) "Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?", *De lo fantástico y lo inadmisibile*, Martínez, M.P. y Mateu, F. (Ed), Sax-Alicante: Cinestesia.
  - \_\_(2018). "Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry", *III Performance Art Conference. Fugas e Interferencias*. Galicia: Universidad de Pontevedra, CGAC.
  - \_\_(2018). "Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco". En *Vértigo*. Ángeles Marco, València: IVAM.
  - \_\_(2018). "Le syntôme du vivant" en Porlán, S. *Escena in-móvil*. Lorena Amorós. Murcia: ICA y Centro Párraga.
  - \_\_(2019). "Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco", Pol i Rigau, M. y Tejo C. (ed), *II Performance Art Conference. Fugas e Interferencias*, noviembre-2019.
  - \_\_(2016). "Un aire de familia. Estratos del yo en la representacional ficcional de Gillian Wearing", Vicente, P. y Del Rio, V. *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, UIMP, Huesca: VISIONA.
  - \_\_(2016). "Escrito sobre la piel. La memoria tatuada en la obra autobiográfica de Naomi Kawase", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, pp. 211-216. Consultado el 15 de agosto 2021.
  - \_\_(2015). "Cuando tu historia es mi Historia. La autobiografía de Simon Fujiwara" en Vicente, P. *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*. Huesca: UIMP, VISIONA.
  - \_\_(2015). "De polizones, marineros sin capitán y extranjeros nómadas. La autobiografía como travestismo en Isabelle Eberhardt". *Documentos para la resistencia. Pedagogías postfeministas para la igualdad*. España, Valencia: UVEG.

- \_\_(2016). “Le désir d’Orient. Disonancias de una nómada en época colonial. Los textos de Isabelle Eberhardt”, en París Albert, S. e Comins Mingol, I. (Eds.), *La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos*, Editorial Thémata, 2016. Consultado el 15 de agosto 2021.
- \_\_(2008). “Leyendo huellas. Lenguaje y diferencia en el cuerpo de la mujer negra” en Torras, M. y Acedo, N. en *Encarnac(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*, Barcelona: Universitat Autònoma de Catalunya.
- Carrington, L. (2017). *The complete stories of Leonora Carrington*, St. Louis: Dorothy.
  - Casas, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: ARCO/LIBROS
  - Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
  - Certeau, M. de (1982). *La fable mystique I*. París: Gallimard.
  - Chevrier, J.F. y Pijollet, É. (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: MNCARS y Siruela.
  - Cixous, H. (2003). *Las ensoñaciones de la mujer salvaje*. Madrid: horas y HORAS.
  - Clark, M. (2011). “Absorbed Theatricality”, *Flash Art International*, Vol. XLIV, nº 279, Julio-Septiembre 2011.
  - Clercq, A. (2017). *Autofiction et postmodernité: la voix/e d’une subjectivité insaisissable chez Dany Laferrière et Vickie Gendreau*, Mémoire de maîtrise soumis à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l’obtention du diplôme de Maîtrise ès Lettres Département de langue et littérature françaises Université McGill, Montréal, Québec.
  - Collins, M. (2010). *Autobiographie, autofiction et «Roman du Je» suivi de Comme si de rien n’était*, Mémoire de maîtrise soumis à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l’obtention du diplôme de Maîtrise ès Lettres Département de langue et littérature françaises Université McGill, Montréal, Québec, Enero-2010.
  - Colonna, V. (2004). *L’autofiction & autres mythomanies littéraires*, París: Tristram.
  - \_\_(1989). *L’Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. Tesis doctoral en l’E.H.E.S.S bajo la dirección de Gérard Genette, Consultado el 30 enero de 2021: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>.
  - Cortés, J.M.G. (2002). *Héroes caídos*. Castellón: EACC, Generalitat Valenciana.
  - Crimp, D. (1980). “Sobre las ruinas del museo” en Foster, H. (2002) *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós.
  - Cumming, L. (2017). “Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask – review”, *The Guardian*, 12 de marzo 2017. Consultado el 27 de agosto de 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/12/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-review-national-portrait-gallery>
  - \_\_(2012). “Gillian Wearing; Patrick Keiller – review”, *The guardian*, 1 de abril de 2012. Consultado el 27 de agosto de 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/01/gillian-wearing-whitechapel-patrick-killer-tate>
  - D’Arenberg, D. (2016). “A conversation with Wu Tsang”. Hong Kong. 21 abril. Consultado el 28 de julio de 2021: <https://ocula.com/magazine/conversations/wu-tsang/>)
  - Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019) *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires: La Caja negra.
  - Darrieussecq, M. (2012). “La autoficción, un género poco serio” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Casas, A. (ed), Madrid, ARCO/LIBROS, p.67. Originalmente en Darrieussecq, M. “L’autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique*, 107 (1996), pp. 369-380.
  - \_\_(1996). *Truismes*. París: Folio.



- Debaise, D. y Stengers, I. (2017). "L'insistance des possible. Pour un pragmatisme spéculatif" en París: Multitudes, Vol. 65, 2017. Consultado el 8 de agosto de 2020: <https://www.multitudes.net/linsistance-des-possibles-pour-un-pragmatisme-speculatif/>
- Debaise, D. y Stengers, I. (2015). *Gestes spéculatifs*, Dijon: Les presses du reel.
- De Bloois, J. (2007). "The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of "visual autofiction"". *Image [&] Narrative* [e-journal], 19 (2007). Consultado el 7 de abril de 2021: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm>
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós. \_\_\_(1980). *Mille plateaux*, París: Minuit. (Vázquez, J. y Larraceleta, U. trad. (1994), *Mil mesetas*, València: Pre-textos).
- Derrida, J. (1982). "L'oreille de l'autre". *Otobiographies, transferts, traductions*. Montréal: VLB Éditeur. \_\_\_(1967). *De la Grammatologie*. París: Éditions de Minuit.
- De Man, P. (1979). "Autobiography as de-facement", *Modern Language Notes*, Vol. 94, nº 5, pp. 919- 930, reimpresso en (1984). *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press. (2007). (trad.) "La autobiografía como des-figuración" en *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra. \_\_\_(2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Descartes, R. (2007 ). *Discurso del método*. Madrid: Akal.
- Dosse, F. (2011). *Le pari biographique*. París: La Découverte.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. París, Folio.
- Doubrovsky, S. (1985). *La Vie l'instant*. París: Balland.
- Doubrovsky, S. (1989). *Le Livre brisé*. París: Grasset.
- Doubrovsky, S. (2012). "Autobiografía /verdad/ psicoanálisis" en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. en Casas, A. (ed). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Dosse, F. (2011). *Le pari biographique*. París, La Découverte.
- Duras, M. (1997). *Romans, Cinéma, Théâtre*. París: Gallimard.
- Eberhardt, I. (2008). "Le Vagabond" también conocido como "La Rivale" en *Amours nomades*, París: Folio- Gallimard. \_\_\_(1991). *Lettres et journaliers*, París: Editions J'ai lu.
- Federman, R. (2006). *Surfiction*. Marsella: Le Mot et le Reste.
- Fernández Casadevante "Kois", J.L. (2020). "Apología de la utopía", *ctxt*, número 263, agosto. 24 agosto 2020. Consultado el 30 de agosto de 2020: <https://ctxt.es/es/20200801/Firmas/33157/ecologismo-utopia-relatos-casadevante-kois.htm?fbclid=IwAR2ByH02x082gQDtMWHMD7K2wPbuOYqjl2ALpgEeiQrqkf12JRttkmuFRES>
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay. \_\_\_(2016). *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flaubert, G. (2009). *Bouvard y Pécuchet*, Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la locura I e Historia de la locura II*, México: EFE. \_\_\_(2005). *El orden del discurso*, Barcelona, Buenos Aires: Tusquets. \_\_\_(2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: S. XXI. \_\_\_(2004). *El pensamiento del afuera*. València: Pre-textos.

- \_\_(2003). *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, París: La lettre volée.
- \_\_(2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: S. XXI.
- \_\_(2001). *Los anormales*, Madrid: Akal.
- \_\_(2000). *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós.
- \_\_(1994). *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- \_\_(1984). *Historia de la sexualidad* (Vol. I, Vol. II, Vol. III y Vol. IV). Buenos Aires: S. XXI.
- \_\_(1969). “¿Qué es un autor?” *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, I, (1999), Miguel Morey (trad.), Paidós: Barcelona.
- \_\_(1966). “La trasfábula” en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, I, Paidós, 1999, p. 290.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
  - Frase, P. (2016). *Four futures. Life after capitalism*. Londres y Nueva York: Verso.
  - Freeman, E. (2010). *Time Blinds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham, Estados Unidos.
  - Freud, S. (2017). *El malestar de la cultura*. Madrid: Akal.
  - Fujiwara, S. (2012). *Since 1982*. St Ives, Inglaterra: Tate St Ives.
  - Fulto, J. (2019). “How I became an artist: Wu Tsang. As told to Jeni Fulton”, 30/08/2019. Consultado el 1 de agosto de 2021: <https://www.artbasel.com/news/wu-tsang-how-i-became-an-artist-art-basel>
  - Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
  - Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Coll. “Poétique”. París Seuil.
  - \_\_(2010). “De quoi l'autofiction est-elle le nom?”. Consultado el 25 de diciembre de 2020: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010%2012/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
  - Gartenfeld, A. (2010). “Simon Fujiwara”, *Art in America*, 1 de diciembre de 2010. Consultado el 25 de agosto de 2021: [www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/simon-fujiwara](http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/simon-fujiwara)
  - Gavaldon, S. y Segade, M. (2019). *Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical*, Madrid: CA2M, Comunidad de Madrid.
  - Genette, G. (1991). *Fiction et diction*, París: Seuil.
  - Genon, A. (2010). “De l'autofiction à l'autonarration”, Consultado el 30 de noviembre de 2020: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>.
  - Glissant, E. (1999). *Poétique de la relation*, París, Francia: Gallimard.
  - Grant, C. (2012). *Frieze*, nº 149, septiembre de 2012, Inglaterra. Consultado el 25 de agosto de 2021: [http://m.andreareosengallery.com/images/2012\\_FS\\_FRIEZE\\_09\\_2012.pdf](http://m.andreareosengallery.com/images/2012_FS_FRIEZE_09_2012.pdf)
  - Greenberger, A. (2019). “Take Me Apart: Wu Tsang’s Art Questions Everything We Think We Know About Identity”, *Artnews*, 26 de marzo de 2019. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.artnews.com/art-news/artists/wu-tsang-12224/>
  - Grell, I. (2014). *L'autofiction*. París: Arman Colin.
  - Goffman, E. (1956). “The Presentation of Self in Every Life”, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Edinburgh 8, *Monograph* No.2.
  - Goodeve, T.N. (2000). *How like a leaf: Donna Haraway an interview with Thyrsa Nichols Goodeve*. Nueva York: Routledge.
  - Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
  - Gusdorf, G. (1948). *La découverte de soi*. París: Presses Universitaires de France.

- Haas, G. (2017). *Ficto/critical Strategies. Subverting Textual Practices of Meaning, Other, and Self-Formation*, Berlín: transcript Verlag.
- Hache, E. (2015). "The Futures Men Don't See" en Debaise, D. y Stengers, I. (ed). *Gestes spéculatifs*. Dijon: Les presses du reel.
- Hadouche-Dris, L. (2007). "Aventure d'un pseudonyme et Construction de soi: *Mahmoud Saadi* dans l'écriture intime d'Isabelle Eberhardt", *Synergies, Algerie* nº1-2007, p.111.
- Halberstam, J. (2013a). "The Wild Beyond: With and For the Undercommons." Introduction, Harney, S. y Moten, F. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Wivenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositions.
- \_\_(2013b). "Charming for the Revolution: a Gaga Manifesto." *e-flux journal* #44, Abril. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/>
- \_\_(1999). "The Drag King Book", *Serpent's Tail*, Londres, citado de Cortés, J.M. G., (2002), *Héroes caídos*, Castellón: EACC, Generalitat Valenciana.
- \_\_(2008). *Masculinidad femenina*, Barcelona-Madrid: Egales.
- Han, B., C. (2013). *La sociedad de la transparencia*, Herder: Barcelona.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- \_\_(2016). "Manifiesto Chthuluceno desde Santa Cruz". *Manifestly Haraway*, Minnesota: University of Minnesota Press. Trad. Helen Torres. Consultado el 29 de julio de 2020: <https://laboratoryplanet.org/es/manifeste-chthulucene-de-santa-cruz/>
- \_\_(2016). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, personas y la alteridad significativa*. Vitoria: Sans Soleil.
- \_\_(2013). "SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far". *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, Nº3. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/> Consultado el 4 de marzo de 2020.
- \_\_(2004). *Testigo\_Modesto@ Segundo\_Milenio. HombreHembra(c) \_Conoce\_ Oncorotón(R). Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC
- \_\_(1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política Y Sociedad*, 30, 121. Consultado el 15 de septiembre de 2021. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO99999130121A>
- \_\_(1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro*. Barcelona: Holobionte.
- \_\_(2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Herbert, M. (2021). "Behind the mask? An interview with Gillian Wearing", *apollo-magazine.com*, 6 marzo 2021. Consultado el 27 de agosto de 2021: <https://www.apollo-magazine.com/gillian-wearing-lockdown-paintings-interview/>
- Hernández Navarro, M.A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- \_\_(2008). (ed). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- Herráez, B. y Rubira, S. (2008). *En primera persona: la autobiografía. XIII Jornadas de estudio de la Comunidad de Madrid*. Madrid: CA2M.
- Herrnstein Smith. (1993). *Al margen del discurso*. Madrid: Visor.
- Hooks, b., Brah, A., Sandoval, C. y Anzaldúa, G. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Howgate, S. (2017). *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*. Londres: National Portrait Gallery.
- Jay, P. (1993), *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Kale, N. (2019). "Into a Space of Love. Wu Tsang". *Running God*, 21 junio de 2019. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://rundog.art/into-a-space-of-love-wu-tsang/>
- Kapriélian, N. (2012). "L'autofiction: un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant". *Les inrockuptibles*. 4 de septiembre de 2012. Consultado en 11 de julio de 2019: <http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant-11292150/>
- Khatibi, A. (2008). *Le scribe et son ombre*. París: Éditions de la Différence.
- King, K. (2011). *Networked Reenactments*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Krauss, C. (2018). *Video Green*. Bilbao: Consonni.
- Krauss, C. (2016). *I love Dick*. Londres: Serpent's Tail. Primera edición: (1997). Los Ángeles: Semiotext(e).
- Krauss, R. (1979). "La escultura en el campo expandido", en Foster, H. (2002) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Kristeva, J., (1996), "Freud: "Heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza", *Debate feminista*, Vol. 13 (abril 1996), Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM, México.
- Kothari, A., Salleh, A., Escobar, A., Demaria, F. y Acosta, A. (2019). *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*. New Delhi: Tulika Books.
- Lacan, J. (1953). "Le Mythe individuel du néurosé ou "Poésie et vérité" dans le néurosé". París: Centre de la documentation universitaire.  
 \_\_\_(1949). "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique", París, *Revue Française de Psychanalyse*, Volumen 13, n° 4.
- Land, N. (2019). *Fanged Noumena*. Barcelona: Holobionte.
- Laouyen, Mounir, (2000). "L'autofiction: une réception problématique", *Frontières de la fiction, Fabula*. Consultado el 10 de junio de 2019: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>.
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura*. México: EFE (Fondo de Cultura Económica).
- Lecarme, J. (1993). "L'autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions et Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (eds.), *Cahiers RITM*, Université de Paris X, 6, pp. 227-249.
- Le Guin, U.K., (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Madrid: Círculo de Tiza.  
 \_\_\_(2015). *Utopiyin, utopiyang*, 20 de abril de 2015. Consultado 30 de julio de 2020. <http://www.ursulakleguinarchive.com/Blog2015.html>  
 \_\_\_(1997). "The Carrier Bag Theory of Fiction", en *Dancing at the Edge of the World*, Nueva York: Grove Press.
- Lecarme, J. y Lecarme-Tabone, É. (1997). *L'autobiographie*. París: Armand Colin.
- Leibniz, (1846). *Oeuvres*. París: Charpentier, Libraire-Éditeur.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lewis, D. (1986). *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lippard, L., R. (2016). *Yo veo /Tú significas*. Bilbao: Consonni.

- López Petit, S. (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- \_\_\_(1996). *Horror vacui. La travesía de la Noche del Siglo*. Buenos Aires: S. XXI.
- Lorenz, R. (2018). *Art Queer. Une théorie freak*. París: B42.
- Lorde, A., (2009). *Zami: Una biomitografía*. Madrid: horas y HORAS.
- \_\_\_(1982). *Zami, a new spelling of my name*. The Crossing Press, Berkeley, California, Estados Unidos.
- Luke, B. (2020). "A brush with... Gillian Wearing". Entrevista con Ben Luke, *The Art Newspaper*, 319, enero 2020. Consultado el 27 de agosto de 2021: <https://www.theartnewspaper.com/interview/a-brush-with-gillian-wearing>
- Luquet-Gad, I. (2019). *Simon Fujiwara, 02. Revue d'art contemporain/Contemporary Art Review*, nº 88, Hiver / Winter 2018-2019. Consultado el 25 de agosto de 2021: <http://www.zerodeux.fr/guests/simon-fujiwara/>
- Lyotard, J.F. (2004). *La condición postmoderna*. Paidós: Barcelona.
- Manganelli, G. (2002). *La ciénaga definitiva*. Madrid: Siruela.
- Maroto, D. (2019). *The Artist's Novel. The Novel as a Medium in the Visual Arts: A new Medium (Part I) y The Artist's Novel. The Novel as a Medium in the Visual Arts: The Fantasy of the Novel (Part II)*. London: Antenne Books.
- Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. València: Sendemà.
- Martínez, T. E. (2005). *Ficciones verdaderas. Antología*. Buenos Aires: Planeta.
- Massumi, B. (2015). *Politics of Affects*. Oxford, United Kingdom: Polity Press.
- \_\_\_(1995). "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*, No. 31, *The Politics of Systems and Environments*, Part II. (Autumn, 1995), pp. 83-109. Consultado el 25 de agosto de 2021: <http://links.jstor.org/sici?sici=0882-4371%28199523%290%3A31%3C83%3ATAOA%3E2.0.CO%3B2-W>
- Mauriès, P. (2012). *Second Manifeste Camp*. Lassy- les-Châteaux: L'Éditeur Singulier.
- Mazur, K. (2016). "Queering the wild zone with experimental filmmakers Barbara Hammer, Liz Rosenfield and Wu Tsang", Kamionowski J., y Partyka, J., *American wild zone: space, experience, consciousness*, Frankfurt am Main, Nueva York: Peter Lang.
- Molitor, N.Y. (2017). "Wu Tsang", *CURA 17*. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://curamagazine.com/digital/wu-tsang/>
- Montebello, P. (2015). "Métaphysique et geste speculative" en Debaise, D., Stengers, I. (ed.) *Gestes spéculatifs*. Dijon: Les presses du reel.
- Morgan, J. (2010). "Openings: Simon Fujiwara", *Artforum*, septiembre-2010.
- Morillas, A. (2008). "Ecce homo (Turín 1888 – Leipzig 1908). Historia de una ocultación", *Nietzsche y la Ciencia*, Materiales, Málaga: UMA. pp.167-191.
- Moroz, S. (2015). "Artist Wu Tsang brings queer crystals to Paris", *i-D*, 26 de octubre de 2015. Consultado el 25 de agosto de 2021: [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/a3gawe/artist-wu-tsang-brings-queer-crystals-to-paris](https://i-d.vice.com/en_uk/article/a3gawe/artist-wu-tsang-brings-queer-crystals-to-paris)) Consultado el 25 de agosto de 2021. <https://www.artforum.com/print/201007/openings-simon-fujiwara-26173>
- Moten, F. (2019). "come on, get it!" en *All that beauty*, Seattle: Letter Machine Editions.
- Nancy, J.L. (2014). *La communauté désavouée*. París: Galilée.
- Negarestani, R. (2016). *Ciclonopedia. Complicidad con materiales anónimos*. Segovia: Materia Oscura.
- Nerval, de G. (1855). *Aurélia ou le rêve et la vie*. París: Victor Lecou Éditeur.

- Newton, E. (1979). *Mother Camp. Female impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce homo*. Madrid: Alianza.
- Notéris, É. (2017). *La fiction réparatrice*. París, Éditions Supernova.
- Obrist, H. U. (2010). "Simon Fujiwara". Entrevista para *Kaleidoscope Magazine*, Issue 8. Consultado el 25 de agosto de 2021: <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/simon-fujiwara-interview-by-hans-ulrich-obrist-2/>
- Oishi, E. (2015). "Reading Realness. Paris Is Burning, Wildness, and Queer and Transgender Documentary Practice" en Juhasz A. y Lebow A., *A Companion to Contemporary Documentary Film*, West Sussex, Reino Unido: John Wiley & Sons, Inc.
- Oms, M. (1988). *Alain Resnais*. París: Rivages.
- Ovidio, *Metamorfosis*, (trad.) Ruiz de Elvira, A. (1981), Barcelona: Bruguera.
- Paleari, P. (2017). "Gillian Wearing: Family Stories", entrevista con Gillian Wearing, 13 diciembre 2017, Consultado el 27 de agosto de 2021. <https://elephant.art/gillian-wearing-family-stories/>
- Perlson, H. (2012). "In Retrospect: Simon Fujiwara", *Sleek Magazine*. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.sleek-mag.com/article/in-retrospect-simon-fujiwara/>
- Picas Contreras, J. (2010). "Cosmopolítica como «cosmoética»: del universalismo occidental a las políticas de un mundo-común", *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, Barcelona, N.º 42, enero-junio.
- Pihet, V. (2017). "Speculative Narration. A Conversation with Valérie Pihet, Didier Debaise, Katrin Solhdju and Fabrizio Terranova". *Issue 7— Autumn 2017. Speculation*, The University of Gothenburg & Platform for Artistic Research Sweden. <https://parsejournal.com/article/speculative-narration/>
- Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Barcelona: De Bolsillo.
- Pignarre P. y Stengers, I. (2007). *La sorcellerie capitaliste*. París: La Découverte.
- Prince, G. (1992). *Narrative as Theme. Studies in French Fiction*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Piper, A. (2003). *Adrian Piper. Desde 1965*. Barcelona: MACBA.
- Platón. *La República*, Trad. (1997). Pabón, J.M. y Fernández-Galiano, M., Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Pozo García, A. (2017). "Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía", *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, No 13, pp. 1-20 (mayo 2017). Consultado el 8 de junio de 2019.
- Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*, París, Éditions de Fallois.
- Ptqk, M. (2019). *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido*, Bilbao: Sycorax.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant*. París: Fayard.
- \_\_\_\_ (2009). *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM Ediciones.
- \_\_\_\_ (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Rickels, L. A. (2008). *Ulrike Ottinger. The autobiography of art cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2003). *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_ (2001). *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Trotta.
- \_\_\_\_ (2000). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- \_\_\_\_ (1984). *Temps et récit I. L'Intrigue et le Récit historique*. París: Seuil.



- \_\_(1991). *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. París: Seuil.
- \_\_(1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. París: Seuil.
- Rivière, J. (2007). *La femineidad como máscara*. (Velásquez A. y Ponce de León, M. trad.). *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, mayo nº 11. (Original publicado en 1929. "Womanliness as a mascaeraed". *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 303-313).
  - Robbe-Grillet, A. (1984). *Le Miroir qui revient*, París: Les Éditions de Minuit.
  - Robinet, A. (1994). *G.W. Leibniz: Le meilleur des mondes par la balance de l'Europe*, París: Presses Universitaires de France.
  - Rodríguez del Arce, I. (2016). "El Mal de Montano: Autoficción y arte de la desfiguración" en *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 7, 2016, pp. 217-234.
  - Rosen, G. (1990). "Modal Fictionalism", *Mind*, New Series, Volume 99, Issue 395 (Jul., 1990) p.332. Consultado el 20 de julio 2020. <https://academic.oup.com/mind/article-abstract/XCIX/395/327/951027?redirectedFrom=fulltext>
  - Rousseau, J.J. (2001). *Les rêveries du promeneur solitaire*. París: Le livre de Poche.
  - Rudolf M. y Van de Pol, L. (2006). *La doncella quiso ser marinero: travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Siglo XXI.
  - Said, E. (2008). *Joseph Conrad and the fiction of autobiography*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
  - \_\_(2002). Said, E., *Fuera de lugar*, Barcelona: De Bolsillo.
  - \_\_(1994). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
  - Schmitt, A. (2010). *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, coll. "Cribles".
  - Sedgwick, E. K. (2002). "Paranoid reading and reparative reading, or, you're so paranoid, you probably think this essay is about you", en Barale, Michèle Aina; Goldberg, Jonathan; Moon, Michael, (2002), *Touching Feeling*, Durham: Duke University Press.
  - Shaw, J. K. y Reeves-Evison, T. (2017). *Fiction as Method*, Berlin: Sternberg Press.
  - Stengers, I., (2007). "La proposition cosmopolitique", en Lolive, J. y Soubeyran, O. *L'émergence des Cosmopolitiques*, París: La Découverte "Recherches".
  - \_\_(2002a). *L'hypnose, entre la magie et la science*, París: Les empêcheurs de penser en rond / La Seuil.
  - \_\_(2002b). "Un engagement pour le possible", *Cosmopolitiques* No. 1, 2002, p. 27. Consultado en 11 de junio de 2020. [https://archive.boullier.bzh/cosmopolitiques\\_com/cosmopolitiques\\_com\\_archive\\_boullier\\_bzh\\_1-stengers.pdf](https://archive.boullier.bzh/cosmopolitiques_com/cosmopolitiques_com_archive_boullier_bzh_1-stengers.pdf)
  - Sternberg, J. (1969). *Je t'aime, je t'aime. Scénario et dialogues du film d'Alain Resnais*, París: Eric Losfeld Editeur.
  - Strivay, L, Terranova, F. y Zitouni, B. (2015). "Les enfants du compost", en Debaise, D., Stengers, I. (ed). *Gestes spéculatifs*. Dijon: Les presses du reel.
  - Somers, T. (2012). "Entrevista de Thierry Somers con motivo de la exposición Gillian Wearing, Whitechapel Gallery", 28 marzo – 17 junio 2012 en *200%*. Consultado el 27 de agosto de 2021. <https://200-percent.com/gillian-wearing-2/>
  - Sussman, E. y Sanders, J. (2012). Whitney Biennial 2012, Catálogo de la exposición, New York: Whitney Museum of American Art.
  - Tsang, W. (2020). *visionary company*, Catálogo de la exposición, París: Lafayette Anticipations.
  - Teixeira Pinto, A. (2016). "Happy Now? Anna speaks with Simon Fujiwara about the promise of happiness in a world gone awry", *Frieze*, 23 agosto 2016. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.frieze.com/article/happy-now>

- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil.
- Truman, S. E. (2018). "SF! Haraway's Situated Feminisms and Speculative Fabulations in English Class" Article in *Studies in Philosophy and Education* · October 2018, Springer Nature B.V. 2018, Consultado el 24 de julio de 2020: <https://www.researchgate.net/publication/328053032>
- Tuinen Van, S. (2017). *Speculative art histories. Analysis at the Limits*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- VV.AA. (2013). "Autobiografía". *EXIT #49*. Madrid: Proyectos Utópicos S.L, febrero.
- Valdés, A. (2019). *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- Veyne, P. (1971). *Comment on écrit l'histoire*. París: Éditions du Seuil.
- Wacjman, J. (2006). *El tecnofeminismo*. Madrid: Cátedra.
- Wearing, G. (2015). *Gillian Wearing*. Valencia: IVAM.
- Whelan, N. (2014). *Stranger than Fiction: A Reading of Critical Theory in the Allegory and Irony of Simon Fujiwara*, Submitted to the Faculty of Visual Culture in Candidacy for Degree of Fine Art (Sculpture), The National College of Art and Design, (NCAD), Dublín: Irlanda.
- Wolfendale, P. (2014). *Object-Oriented Philosophy. The Noumenon's New Clothes*. Londres: Urbanomic.
- Wong, I. (2019). "Between Opacity and Transparency: Wu Tsang at Gropius Bau", *Berlin Art Link*, 29 noviembre de 2019. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.berlinartlink.com/2019/11/29/between-opacity-and-transparency-wu-tsang-at-gropius-bau/>
- Wullschlage, J. (2012). "Simon Fujiwara at St Ives", *Financial Times*, 17 de enero 2012. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.ft.com/content/a6946a84-402b-11e1-9bce-00144feab49a>
- Ximénez Sandoval, P. (2020). "Me hice feminista gracias a la ciencia ficción. Entrevista a Donna Haraway", *Babelia*, Consultado el 20 de marzo de 2020: <https://elpais.com/cultura/2020/02/18/babelia/>
- Zhu-Nowell, X. (2021). *Wu Tsang: Anthem*, Guggenheim, Nueva York, 23 de julio a 6 de septiembre de 2021. Consultado el 25 de agosto de 2021: <https://www.guggenheim.org/wu-tsang-anthem>

#### FILMOGRAFÍA:

- Boudry, P. y Lorenz, R. (2014). *Opaque*, 16mm HD film, 11 min, Berlín, Alemania.
- Hammer, B. (1974), *Dyketactics*. 16mm film, Color/Sound, 4 min. EEUU.
- Livingston, J. (1991). *Paris is burning*, 78 min, EEUU.
- Rosenfeld, L. (2005), *Untitled (Dyketactics Revisited)*, 16 mm film transferido a vídeo, 7 min 8 sec, EEUU.
- Terranova, F. (2016). *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Bélgica, 81 min, VOSC.
- Tsang, W. (2021). *Anthem*, HD Vídeo en color y con sonido. 39 min, 38 seg, EEUU.  
(2020). *The show is over*, HD Vídeo en color y con sonido, 30min, Zurich, Suiza.  
(2018). *Into A Space of Love*. HD Vídeo en color y con sonido. 26 min. EEUU.  
(2016). *Duilian*. HD vídeo en color y con sonido. 30 min. EEUU.



(2012). *Wildness*, HD vídeo en color y con sonido. 75 min, EEUU.

(2008). *The Shape of a Right Statement I*. Vídeo en color y con sonido. 5 min. EEUU.

#### EXPOSICIONES ANALIZADAS PARA LA INVESTIGACIÓN:

- *Adrian Piper. Desde 1965*. Exposición comisariada por Sabine Breitwieser., 17 de octubre de 2003-18 de enero de 2004, Barcelona: MACBA. Proyecto producido por Generali Foundation de Viena.
- *Anthem*. Proyecto realizado por Wu Tsang y comisariado por X Zhu-Nowell, 23 de julio-6 septiembre de 2021, Nueva York, Guggenheim Museum.
- *Claude Cahun*, proyecto comisariado por Juan Vicente Aliaga y François Leperlier, 24 de mayo – 25 de septiembre 2011, París, Jeu de Paume. Exposición coproducida por La Virreina Centre de la Imagen, Barcelona y The Art Institute of Chicago.
- *Claude Cahun*, exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga, 8 noviembre 2001 – 20 enero 2002, València, IVAM.
- *Documenta 5*. Edición dirigida por Harald Szeemann bajo el título: *Questioning Reality-Pictorial Worlds Today*, 30 de junio – 8 de octubre de 1972, Kassel.
- *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Exposición comisariada por Jean-François Chevrier, 27 noviembre de 2013 – 31 marzo de 2014, Madrid, MNCARS.
- *Gillian Wearing*. Exposición comisariada por Sacha Craddock, 24 de septiembre de 2015- 24 de enero de 2016. Valencia, IVAM.
- *Gillian Wearing & Claude Cahun. Behind the mask another mask*. Exposición. 9 de marzo- 29 de mayo de 2017, Londres, National Portrait Gallery.
- *Henrik Olesen*. Exposición comisariada por Helena Tatay. 26 junio - 21 octubre de 2019, Madrid, MNCARS.
- *Since 1982*. Proyecto comisariado por Miguel Amado, exposición de Simon Fujiwara, 18 de enero - 7 de mayo 2012, St Yves, Tate St.Yves.
- *visionary company*. Proyecto de Wu Tsang comisariado por Ana Colin, 21 de octubre 2020- 2 de mayo 2021, París, Lafayette Anticipation.

#### WEBGRAFÍA:

- <https://www.artbasel.com/>
- <https://bortolozzi.com/wu-tsang/>
- <https://www.boudry-lorenz.de/>
- <https://www.centrepompidou.fr/es/>
- <https://www.esterschipper.com/artists/101-simon-fujiwara/biography/>
- <https://www.frieze.com/>
- <https://www.guggenheim.org/>
- <https://www.ivam.es/>
- <https://www.lafayetteanticipations.com/fr>
- <https://www.maureenpaley.com/artists/gillian-wearing>
- <https://www.macba.cat/es>
- <http://marcellealix.com/>
- <https://www.moma.org/>

- <https://musac.es/>
- <https://www.museoreinasofia.es/>
- <https://www.palaisdetokyo.com/>
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/simon-fujiwara-1982>
- <https://www.tba21.org/#item--february-september-2020--2054>

#### Sobre Gillian Wearing:

- <https://aperture.org/editorial/feminism-gillian-wearing-claude-cahun/>
- <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/gillian-wearing-claude-cahun-npg/>
- <http://www.artnet.com/artists/gillian-wearing/>
- <https://www.artsy.net/artist/gillian-wearing>
- <https://blogs.lexpress.fr/london-by-art/2017/06/05/gillian-wearing-et-claude-cahun-camarades-de-masques/>
- <https://bordercrossingsmag.com/article/the-art-of-everyday-illumination-gillian-wearing>
- <https://www.cincinnatiartmuseum.org/wearing>
- <https://coleccion.caixaforum.org/en/artista-/artista/1242/GillianWearing>
- <https://www.guggenheim.org/exhibition/gillian-wearing-wearing-masks>
- <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/apprenez/univers-scolaire/guides-educateurs/gillian-wearing-autoportrait-comme-mon-oncle-bryan-gregory-self-portrait-as-my-uncle-bryan-gregory-2003>
- <https://www.icaboston.org/exhibitions/gillian-wearing>
- <https://www.ivam.es/en/exposiciones/gillian-wearing/>
- <https://www.lux-mag.com/exhibition-of-the-month-gillian-wearing/>
- <https://mcachicago.org/About/Who-We-Are/Artists/Gillian-Wearing>
- <https://www.newyorker.com/magazine/2021/10/25/the-conceptual-and-empathetic-art-of-gillian-wearing>
- <https://www.npg.org.uk/whatson/wearing-cahun/home/>
- <https://www.nytimes.com/2021/10/19/arts/gillian-wearing-masks.html>
- <https://www.studiointernational.com/index.php/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-review-national-portrait-gallery>
- <https://oscarenfotos.com/2013/04/14/gillian-wearing-viaje-al-fondo-de-la-identidad/>
- <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/gillian-wearing-diane-arbus/>
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/gillian-wearing-cbe-2648>
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/08/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-another-mask-review-national-portrait-gallery>
- <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artists/wearing-gillian-1963>
- <https://www.wallpaper.com/art/at-home-with-artist-gillian-wearing>
- <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing/>

#### Sobre Claude Cahun

- <https://awarewomenartists.com/artiste/claude-cahun/>
- <https://andanafoto.com/claude-cahun-la-profunda-liberacion/>
- <https://lambdavalencia.org/cahun-claude/>
- <https://www.larazon.es/cataluna/20210829/uhnz3y24nrc7tp2vdj7ak7yxje.html>
- [https://www.lepoint.fr/histoire/claude-cahun-ecrivaine-photographe-et-resistante-25-10-2021-2449109\\_1615.php](https://www.lepoint.fr/histoire/claude-cahun-ecrivaine-photographe-et-resistante-25-10-2021-2449109_1615.php)
- [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/claude-cahun-untitled-c-1921/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/claude-cahun-untitled-c-1921/)

- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cahun-i-extend-my-arms-p79319>
- <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>

#### Sobre Simon Fujiwara

- <https://032c.com/whos-who-simon-fujiwara-at-fondazione-prada>
- <http://arpa.carm.es/manifesta/manifesta8.artist?nombre=&codigo=30>
- <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/SimonFujiwaraAtTateStIves>
- <https://artsfoundation.co.uk/directory/simon-fujiwara/>
- <https://artreview.com/artist-simon-fujiwara-warped-take-on-a-choose-your-own-adventure/>
- <https://artviewer.org/simon-fujiwara-at-dvir-gallery-2/>
- <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2014/02/27/simon-fujiwara-the-artist-who-steals-the-roses-of-the-centre-pompidou/>
- <https://crawfordartgallery.ie/simon-fujiwara-the-museum-of-incest/>
- <https://www.e-flux.com/announcements/209793/simon-fujiwararevolution/>
- <https://www.frieze.com/article-simon-fujiwara-review-2021>
- <https://www.fondazioneprada.org/project/who-the-baer/?lang=en>
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/simon-fujiwara>
- <https://www.interviewmagazine.com/art/berlin-simon-fujiwara>
- <https://hyam.fr/blog/2018-12-05-simon-fujiwara-et-le-new-pompidou>
- <https://www.lafayetteanticipations.com/fr/artiste/simon-fujiwara>
- <http://m.andreirosengallery.com/artists/simon-fujiwara>
- <https://www.lofficiel.com/art/simon-fujiwara>
- <https://serielimitee.lesechos.fr/culture/arts/0610497112339-simon-fujiwara-ranime-la-fondation-prada-2397398.php>
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/exhibition/simon-fujiwara-1982>
- <http://www.vdrome.org/simon-fujiwara-new-pompidou/>

#### Sobre Wu Tsang

- <http://www.artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/Duilian>
- <https://www.artbasel.com/news/wu-tsang-how-i-became-an-artist-art-basel>
- <https://www.artnews.com/art-news/artists/wu-tsang-12224/>
- <https://ashadedviewonfashion.com/2021/03/31/filmmaker-and-performance-artist-wu-tsang-is-currently-at-lafayette-anticipation-with-visionary-company-a-teaser-of-the-todays-virtual-tour/>
- <https://www.domusweb.it/en/news/2018/11/21/waiting-for-the-third-summer-of-love.html>
- <https://www.eai.org/artists/wu-tsang/biography>
- <https://www.e-flux.com/announcements/276164/wu-tsangthere-is-no-nonviolent-way-to-look-at-somebodywalking-through-walls/>
- <https://www.faenaart.org/exhibitions/interview-wu-tsang/>
- <https://flash---art.com/2021/04/wu-tsang-visionary-company-lafayette-anticipations-paris/>
- <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/wu-tsang/>
- <https://www.frieze.com/wu-tsang-visionary-company-2021-review>
- <https://www.frieze.com/video/wu-tsang-space-love>
- [https://issuu.com/lafayetteanticipations/docs/la\\_wu\\_tsang\\_int\\_220\\_200\\_en\\_fr\\_hd\\_web](https://issuu.com/lafayetteanticipations/docs/la_wu_tsang_int_220_200_en_fr_hd_web)
- <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/wu-tsang-presents-wildness>
- <https://www.moma.org/artists/47104>
- <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/reading-between-the-lines-with-wu-tsang/>

- <https://www.moussemagazine.it/magazine/wu-tsang-visionary-company-at-lafayette-anticiaption-paris-2020-2021/>
- <https://ocula.com/magazine/insights/wu-tsang-calling-all-lovers/>
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/17/wu-tsang-boychild-devotional-document-trans>
- <https://post-ism.com/2016/06/27/wu-tsang-duilian/>
- <http://proa.org/proacine/2014/05/18/proa-cine-estreno-wildness-de-wu-tsang/>
- <https://rundog.art/into-a-space-of-love-wu-tsang/>
- <http://www.springworkshop.org/wp-content/uploads/2015/02/201703-Ocula-Conversations-with-Wu-Tsang.pdf>
- <https://twi-ny.com/2021/08/30/wu-tsang-anthem/>
- <https://soundstudiesblog.com/2021/08/23/so-amplifies-wu-tsangs-anthem/>
- [https://soundcloud.com/gucci\\_podcast/director-wu-tsang-on-her-film-into-a-space-of-love-created-in-collaboration-with-frieze](https://soundcloud.com/gucci_podcast/director-wu-tsang-on-her-film-into-a-space-of-love-created-in-collaboration-with-frieze)

#### MATERIAL VISUAL

- *Gillian Wearing reads Claude Cahun*

<https://www.youtube.com/watch?v=QI03GvB6bls>

- Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the mask, another mask

<https://www.youtube.com/watch?v=pLoz7GXHrPg>

- Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask by Sarah Howgate

[https://www.youtube.com/watch?v=fn1\\_mZgT100](https://www.youtube.com/watch?v=fn1_mZgT100)

- Claude Cahun. Juan Vicente Aliaga et François Leperlier

<https://youtu.be/v7QXL2fiAKQ>

- Who the Bær | Simon Fujiwara

<https://www.youtube.com/watch?v=8WRYGJNwPuU>

- Simon Fujiwara | TateShots

<https://www.youtube.com/watch?v=yB7JVS8moF4>

- Wu Tsang on "Anthem" (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=hnGaY0TfiAg>

- Wu Tsang

<https://vimeo.com/258551823>

- Wu Tsang's Duilian | Opening Performance | Moved by the Motion

<https://vimeo.com/272396414>