ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Gerardo
Cruz González

Tesis doctoral

Performances del yo. Estéticas de la inter/transmedialidad autoficcional

Santiago de Compostela, 2022

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura

TESIS DE DOCTORADO

PERFORMANCES DEL YO. ESTÉTICAS DE LA INTER/TRANSMEDIALIDAD AUTOFICCIONAL

Gerardo Cruz González

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2022

DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

D./Dna. **Gerardo Cruz**

Título da tese: Performances del yo. Estéticas de la inter/transmedialidad autoficcional
[Performances do eu. Estéticas da inter/transmedialidade autoficcional]

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En **Guadalajara, México**, **03 de Decembro de 2021**.

Sinatura electrónica

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./Dna. **Dr. Anxo Abuín**

En condición de: **Director/a**

Título da tese: **Performances del yo. Estéticas de la inter/transmedialidad autoficcional [Performances do eu. Estéticas da inter/transmedialidade autoficcional]**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Gerardo Cruz, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **06 de Decembro de 2021**

Sinatura electrónica

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a mi mentor y director de tesis, el profesor Anxo Abuín, por todo su apoyo intelectual y personal durante el proceso del doctorado y en esta lucha contra la distancia y el tiempo. Agradezco también al proyecto de investigación "Performa: El teatro fuera del teatro. Performatividades en la era digital" y su continuación "Performa2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual". Estos proyectos han sido un espacio para el diálogo y el descubrimiento de nuevas estéticas y aproximaciones a los fenómenos que estudio, y que aportaron a mi trabajo un marcado giro hacia lo performativo.

De igual forma agradezco mi incorporación en la comunidad intelectual que significa la Universidad de Santiago de Compostela, en particular la Facultade de Filoloxía y el grupo de investigación de Teoría Literaria y Literatura Comparada, y el Programa Doctoral en Estudios de la Literatura y de la Cultura, donde he sido arropado durante mi formación investigadora y han apoyado mi vinculación internacional, al participar en The Hermes Consortium for Literary and Cultural Studies, en The Institute for World Literature de Harvard y en el Department of Romance Languages and Literatures de Harvard University. Deseo agradecer a la profesora Teresa Vilariño Picos por su apoyo durante el inicio de este proyecto. Asimismo, al performer Marcel-lí Antúnez, cuyo trabajo es abordado en mi investigación, le agradezco su apertura para entrevistarlo y la camaradería posterior.

De igual manera, quiero agradecer al profesor Mariano Siskind quien, como jefe del Department of Romance Languages and Literatures de Harvard University, fungió como mi tutor en mi estancia de investigación doctoral en Harvard durante el año académico 2018-2019. El diálogo y los cursos graduados que tomé con él, así como el acceso a los talleres, conferencias y fuentes bibliográficas, han nutrido esta investigación.

Este trabajo es el resultado de un largo recorrido no sólo intelectual, sino personal, que inició con mi segunda partida de México hacia Europa. Esta vez, el viaje

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

significó la mudanza de toda una familia y el inicio de un nomadismo entre México, Europa y los Estados Unidos que continúa hasta hoy. Por ello, agradezco a mis compañeros nómadas, por ir codo a codo en estas complejas trayectorias transatlánticas, gracias a ellos este trabajo ha sido posible: Susana Hernández y nuestros chicos Marcos, Cédric y Samuel. No es una simple forma de hablar cuando digo que ninguna página de este trabajo podría haber existido sin la interlocución con Susana, sin su apoyo, lectura y retroalimentación, y en la batalla constante contra mis sombras que me acechan: la dislexia y el huracán que eternamente azota mi mente y me hace llenar de libros la casa y tapizar con post-its el estudio. Día a día, ha hecho posible la existencia de un lugar y un tiempo para la lectura, la reflexión, la escritura de este y todos mis trabajos.

Gracias también a los amigos que he encontrado en este viaje, como se encuentra un Zahir (como en el cuento de Borges) o una moneda falsa (*à la* Derrida). Han sido mis interlocutores y mi comunidad rizomática. Entre ellos están Belén Tortosa, Xalli Zúñiga, Carmen Brigard, Anna Corrigan, Tania Espinales y Matthias Schael. Sin pasar por alto a los que permanecen pese a la distancia, Carlos Tapia, Miguel Avilés, Maribel Castorena, Miguel Ángel Rivera, Patricia Almaguer, Claudia Quezada, Alex Piña, Homero Centeno y Gerardo Esparza. Finalmente, a mis familias en México: en San Luis, la familia Cruz, en especial Martha y Laura; y, en Guadalajara, a la familia Hernández, en especial a Vero, Beto, Perla y Don Javis. Me excuso por las ausencias que he causado y sus consecuencias.

Finalmente, agradezco el apoyo brindado a esta investigación por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Jalisco, México.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen

La presente investigación indaga acerca de la figura del autor/artista en la producción hispánica contemporánea, cara a cara la producción francófona, al asumir a esta última como fuente de propuestas estéticas, teóricas y críticas que han habilitado el arte autoficcional. En este trabajo se exponen las formas en que la ficcionalización del artista implica una performatividad de sí y una performance que vincula el lenguaje artístico con la vida social del creador; por ello, se considera que hay una relación entre el corpus artístico y el cuerpo del artista, los cuales se vuelven indisociables. Para ello se observa un conjunto de obras que hace uso de estéticas que demandan lo intermedial y lo transmedial, como condiciones indispensables para expresar al yo. Las obras y autores aquí analizados implican diferentes formas artísticas en su trabajo (literatura, cine, artes visuales y performativas) y establecen un entramado de piezas a través de las cuales diseminan su discurso artístico. De ahí que los artistas abordados revelen la presencia de una "tentación literaria" que ha surgido o invadido al arte contemporáneo y, en los escritores, un interés por crear obras de lo que podría llamarse una literatura post-textual. Los artistas aquí analizados son César Aira, Mario Bellatin, Marcel Duchamp, Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq, Pedro Manrique Figueroa, Sophie Calle, Marcel·lí Antúnez y Guillermo Gómez-Peña, los cuales actúan como punto de partida para establecer conexiones con otros artistas.

El yo autoral que aquí se analiza surge en una era de convergencia medial y cultural y (se) performa en esta convergencia. Es, así, un yo transmediado y diseminado en sus múltiples medios, es un ser rizomático; incluso, se trata de un yo co-construido por terceros colaboradores que tanto habilitan la autoría como ponen en crisis la idea de lo "auto" de la autoficción. Pero la crisis de lo autoficcional no sólo se da por la autoría subrogada a terceros, sino por otras estrategias discursivas, por las que aquí se les considera a estas obras como anti-ficcionales y anti-autoficcionales o como autoficciones-más-allá-del-yo. Finalmente, las obras artísticas estudiadas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

revelan un énfasis por vincularse con el espectador, haciéndolo partícipe de la obra, no como un proceso de “adopción” del público, sino al habilitar una dimensión relacional con el espectador, lo cual permite, vía el pretexto del yo autoral, reposicionar al yo de la colectividad, recolocando identidades desplazadas y, con ello, crean un arte que recentra la comunidad.

Palabras clave: Autoficción. Performance. Intermedialidad y transmedialidad. Arte contemporáneo. Literatura post-textual.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Abstract

This research investigates the figure of the author/artist in contemporary Hispanic production *vis-à-vis* Francophone production by assuming the latter to be a source of aesthetic, theoretical, and critical proposals that have enabled auto-fictional art. This work shows the ways in which the fictionalization of the artist implies a performativity of the self; a performance that links the artistic language with the social life of the creator. Consequently, a relationship is forged between the artistic corpus and the artist's body, which become indissociable. For this, I observe a set of works that use aesthetics to demand the intermediary and transmedial as indispensable conditions of self expression. The works and authors analyzed here involve different artistic forms (literature, cinema, visual and performative arts) and establish a framework of pieces through which they disseminate their artistic discourse. Hence, the artists I approach reveal the presence of a "literary temptation" that has arisen or invaded contemporary art. In regard to the writers, I locate an interest in creating works of what could be called post-textual literature. The artists analyzed here are César Aira, Mario Bellatin, Marcel Duchamp, Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq, Pedro Manrique Figueroa, Sophie Calle, Marcel·lí Antúnez and Guillermo Gómez-Peña, who act as a starting point to establish connections with other artists.

The authorial self that is analyzed here arises in an era of medial and cultural convergence and performs (itself) into this convergence. It is a transmedial self, disseminated in multiple media, thus, a rhizomatic being. It is even a case of a self co-constructed by third-party collaborators who both enable authorship and put the idea of the "self" of autofiction into crisis. But the crisis of the autofictional is caused not only by surrogate authorship, but also by other discursive strategies that frame them as anti-fictional and anti-autofictional works, or as autofictions-beyond-the-self. Finally, the artistic works studied reveal an emphasis on connecting with the viewer, making them participate in the work, not through a process of "adoption" of the public, but by enabling a relational dimension with the spectator. This allows, via the

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

pretext of the authorial self, to reposition the self of the collectivity, repositioning displaced identities and creating an art that refocuses the community.

Keywords: Autofiction. Performance. Intermediality and transmediality. Contemporary art. Post-textual literature.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumo

A presente investigación indaga acerca da figura do autor/artista na produción hispánica contemporánea cara a cara a produción francófona, ao asumir esta última como fonte de propostas estéticas, teóricas e críticas que habilitaron a arte autoficcional. Neste traballo expóñense as formas en que a ficcionalización do artista implica unha performatividade de si e unha performance que vincula a linguaxe artística coa vida social do creador; xa que logo, considérase que hai unha relación entre o corpus artístico e o cuerpo do artista, tornando ambos os dous indisociables. Para isto é observado un conxunto de obras que fai uso de estéticas que demandan o intermedial e o transmedial, como condicións indispensables para expresar o eu. As obras e autores aquí analizados implican diferentes formas artísticas no seu traballo (literatura, cine, artes visuais e performativas) e establecen un entramado de pezas a través das cales diseminan o seu discurso artístico. De aí que os artistas abordados revelen a presenza dunha "tentación literaria" que xurdiu ou invadiu a arte contemporánea, nos escritores, un interese por crear obras do que podería chamarse unha literatura post-textual. Os artistas aquí analizados son César Aira, Mario Bellatin, Marcel Duchamp, Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq, Pedro Manrique Figueroa, Sophie Calle, Marcel·lí Antúnez y Guillermo Gómez-Peña, os cales actúan como punto de partida para establecer conexións con outros artistas.

O eu autoral que aquí se analiza xorde nunha era de converxencia medial e cultural e performa(se) nesta converxencia. É, así, un eu transmediado e diseminado nos seus múltiples medios, é un ser rizomático; mesmo se trata dun eu co-construído por terceiros colaboradores que tanto habilitan a autoría como poñen en crise a idea do "auto" da autoficción. Pero a crise do autoficcional non só se dá pola autoría subrogada a terceiros, senón por outras estratexias discursivas, polas que aquí son consideradas estas obras como anti-ficcionais e anti-autoficcionais ou como autoficcións-máis-alá-do-eu. Finalmente, as obras artísticas estudadas revelan unha énfase por se vincular co espectador, facéndoo partícipe da obra, non como un proceso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de “adopción” do público, senón ao habilitar unha dimensión relacional co espectador, o que permite, vía pretexto do eu autoral, reposicionar o eu da colectividade, recolocando identidades desplazadas e, con isto, crean unha arte que recentra a comunidade.

Palabras chave: Autoficción. Performance. Intermedialidade e transmedialidade. Arte contemporáneo. Literatura post-textual.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Índice

Introducción. Del yo autoficcional en la performatividad, intermedialidad y transmedialidad 13

Metodología 47

Objetivos 51

Parte I. Aira, Bellatin y Duchamp, trans/formers de la autoficción

1. Manual de uso para artefactos del yo. César Aira, cómo no hablar y hacerse monja 54
2. *Readymade* autoficcional. Bellatin y Duchamp, *trans*formers y performers 77
3. Subversivos por naturaleza. Crisis e implicaciones autoficcionales a partir de Duchamp 123

Parte II. Dispositivos autoficcionales, el cine performativo y la transmedialidad de Jodorowsky, Houellebecq y Manrique Figueroa

4. Cuerpos y transgresiones en el cine performativo autoficcional de Jodorowsky 150
5. Houellebecq, diseminado por sí mismo: texto, cine y transmedialidad (auto)ficcional 202
6. Transmedialidad de Manrique Figueroa; entre *collage*, texto y cine documental 261

Parte III. Cuerpos plurales y cuerpo posthumano, Gómez-Peña, Antúnez y Calle

7. Cruzar fronteras: Guillermo Gómez-Peña, autoficción de un *etno*performer 281

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8. Marcel·lí Antúnez, cíborg-performance para la autoficción del cuerpo posthumano 308
9. Sophie Calle, de la autoficción de sí a la performance polifónica 339

Conclusiones. Para performarse en la autoficción 364

Conclusions. To perform through autofiction ……..... 383

Anexo. Lista de figuras …… 402

Obras citadas 408

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Introducción. Del yo autoficcional en la performatividad, intermedialidad y transmedialidad

La presente investigación se enfoca en la idea del yo autorial en el arte, que se ficcionaliza, que se "corporeiza" dentro y fuera de la obra artística. Este yo articula un dispositivo estético que pone en crisis los estatutos mismos de la ficción y de lo real, que expone la potencialidad del yo como ente autónomo en su vinculación con lo social, habilita la afirmación de una identidad que, entre el tumulto de yoes, busca escapar de su evanescencia al hacerse reconocible para sí y para el otro, y, finalmente, abre un proceso de reconocimiento del yo en y para la *communitas*.

Cada día millones de yoes miran en sus pantallas imágenes de otros yoes, verdaderos, falsos, conscientes, inconscientes, políticos o apolíticos. La imagen del yo, enmarcable y enmarcada, aparece como la muestra de nuestra identidad, creada por nuestras acciones, poses y consumo; hay una ansia por significar para nosotros y para los otros, o para nosotros a condición de significar para el otro. Nuestro actuar, en los ámbitos de lo real y lo virtual, que están entremezclados, es lo que conforma nuestra performance social. No es accidental que el sociólogo Erving Goffman haya expuesto en *The Presentation of Self in Everyday Life* cómo la actividad teatral es equiparable a la serie de acciones que conforman la vida cotidiana; su postura extrapola el lenguaje del teatro al sociológico, con lo cual cuestiona si la vida real y la vida actuada pertenecen a distintos ámbitos. Goffman entiende a la sociedad como un escenario, incorpora nociones como público y espectáculo, y afirma que nuestras acciones se nos presentan como rutinas preestablecidas. La performance es entendida por el sociólogo como cualquier actividad del sujeto en presencia de determinados observadores y la influencia sobre ellos; lo anterior implica que el sujeto está convencido de la performance que escenifica como su realidad real (1956: 10-13). El sociólogo vincula lo individual y lo social, así como lo real y lo actuado. Antes y después de Goffman, la filosofía y el arte han recorrido estos mismos cuestionamientos. Aristóteles había introducido la perspectiva sobre el arte como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

representación, donde la literatura se conforma por un discurso mimético, donde la realidad mantenía una posición hegemónica sobre la obra artística, por la cual el mundo representado se caracterizaba por su falta de valor, al ser sólo un producto del mundo. Cuestionar estas posiciones binarias ha sido una de las tareas de diversas disciplinas como la filosofía, especialmente en las corrientes postestructuralistas. Así como en el arte moderno y postmoderno, a través de sus procedimientos como son la metaficción (la ficción dentro de la ficción que se reconoce a sí misma como ficción), proceso que subraya la distancia entre el espectador/lector y la obra; o por medio de la implicación o inmersión del lector/espectador, donde el lector espectador deviene en componente del mundo ficcional-artístico. Y es a través de los mecanismos mencionados, como el arte ha facilitado la indagación epistemológica, al cuestionar las formas en que entendemos el mundo, pero también ha abierto la vía ontológica, con la cual se accede a la pregunta por el ser y su relación con el mundo. Estos cuestionamientos del ser se encuentran en el núcleo de las estéticas del yo autoral que encausan la presente investigación.

Entre las formas artísticas que inciden con más profundidad en las preguntas sobre el yo del artista en relación con el arte y la realidad, se encuentra la performance artística[1], la cual se expresa en y a través del cuerpo del artista. El cuerpo del performer es el material estético primordial, y es, a partir del uso del material de lo real como lo factual se impone en la obra. Erika Fischer-Lichte señala que "the emphasis lies in the tension between the phenomenal body of the actor, or their bodily being-in-the-world, and their representation of the dramatic character" (2008b: 76). Más aún, el cuerpo del artista está culturalmente marcado, es un signo que se hace significar, y esta

[1] Dado que no hay una definición suficientemente abarcadora de lo que es la performance, en esta investigación se consideran varios elementos que constituyen aquello que se entiende por performance. La performance ha surgido como una disciplina artística que se centra en la acción del yo, en su cuerpo y su expresión, evidenciando las formas en que el sujeto se posiciona y se relaciona con el mundo. El arte de la performance está íntimamente vinculado a la noción de performatividad, que se ha empleado en la pragmática lingüística, como una forma de entender emisiones del habla que, desde la postura de J. L. Austin (1998), constituyen "actos". Los actos performativos dicen y hacen aquello que refieren, por ejemplo, un juramento. Asimismo, la performatividad ha sido vista por teóricos como Judith Butler (1990) como una serie de elementos discursivos que construyen y afectan a las subjetividades. La performatividad, vista como parte de una obra artística, implica una emisión discursiva abierta, que efectúa un "hacer" en el mundo, donde hay un énfasis interdisciplinar, el cuerpo es el medio y el mensaje de la significación artística. De ahí que el arte de la performance sea también llamado arte de acción y que se destaque por la intervención del artista en la realidad.

significación se vincula con su entorno social-cultural[2]. Marvin Carlson advierte de la centralidad del yo en el arte de la performance, donde el artista:

> do not base their work upon characters previously created by other artist, but upon their own bodies, their own *autobiographies*, their own specific *experiences in a culture or in a world*, made performative by their consciousness of them and the process of displaying them for audiences (2004: 73; las cursivas son mías).

Con lo anterior podemos entender la relevancia del yo como un cuerpo nunca aislado de su dimensión biográfica y cultural, sino conformado por y para hacer uso de ella. Esto es lo que afirma Bartolomé Ferrando sobre el cuerpo del performer, que "ha dejado de evocar o de rememorar la voz de otro e incluso la suya propia, para estar ahí presente, paradójicamente, con sus vivencias, sus sensaciones, sus inquietudes y sus deseos" (2009: 37). De esta forma, el cuerpo del yo performer se integra con el discurso, ambos conforman el discurso, y el artista puede ser así un auto-performer que se re-crea en el acto performativo.

Pero esto no implica construirse como una reiteración del yo, sino como un proceso para transformarse. Esta transformación ha sido expuesta por Fischer-Lichte (2008b) como el poder mismo del arte de la performance; mientras que para Félix Guattari este poder implica la posibilidad de mutación del sujeto, al devenir "máquina estética", lo cual le permitiría ejecutar "una fuga hacia adelante en las maquinaciones y en las vías maquínicas desterritorializadas capaces de engendrar subjetividades mutantes" (1996: 111). Para el pensador francés, ante la contemporaneidad que ha devenido en un escenario caótico (económico, político, cultural, racial, humano y medioambiental), las subjetividades están subyugadas y, para la conformación de un nuevo estadio, precisan articular su poder maquínico hacia la reconfiguración. El arte puede ser, desde la óptica de Guattari, el espacio que produzca estas máquinas estéticas. Por su parte, el arte de la performance reconoce el origen social e individual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[2] Amelia Jones advierte sobre este uso del cuerpo que "self performance makes clear, the body may appear to be simply a sign or a discardable shell but we also are compelled to turn to it (or its representations) as the physical enactment and guarantor of the self" (2006: xv-xvi).

del cuerpo, pero también el alcance social al vincular a la audiencia, ahora como partícipes de una dramaturgia afectada por un retorno a su espíritu primigenio de lo teatral: lo ritual. Al respecto, Bartolomé Ferrando recuerda las ideas del performer Richard Martel, para quien la relación con la audiencia en la performance implica "ir hacia ella. Se trata de penetrar en lo público, desde lo íntimo, creando interferencias con él"; y afina lo anterior con la afirmación de la artista Gina Pane, para quien su cuerpo "no está en relación, sino que es relación, refleja el cuerpo del otro" (2009: 41).

La relación con el otro aparece así como una posibilidad que el arte de la performance prioriza, pero que décadas atrás ya había sido asumida por Antonin Artaud en *Le théâtre et son double* (1938) como la necesidad de un teatro que volviera a sus raíces profundas, que se remontan al ritual. Para Artaud, la corporalidad, la carne y la violencia son elementos insoslayables de la acción dramática. Desde luego, la estética de la performance está atravesada por las ideas del artista galo, pero también han sido los estudios sociológicos, como los de Goffman, y antropológicos con Claude Levi-Strauss y luego Victor Turner, por los que se considerará al entendimiento de lo ritual y sus elementos como vía para la comprensión de la sociedad. Turner ha afirmado que el ritual implica un umbral que se franquea, que puede ser el paso a la madurez, la iniciación o la muerte (1969: 95). Es en este proceso, que se instaura en el periodo dentro y fuera del tiempo:

> Which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentary structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community, or even communion of equal individuals [...]. I prefer the Latin term "communitas" to "community", to distiguish this modality of social relationship from an area of common living [...]. It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be *no* society (95-96).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

De esta forma, el arte de la performance reconoce y procura la instauración del periodo liminal, que tanto afecta al cuerpo del ejecutante como al partícipe del ritual, unidos en un proceso que permite la afirmación de la *communitas*. Edith Turner (2012)

expande el término communitas, el cual observa como el encuentro del individuo con el grupo a través de un "collective joy", que implica una inversión del orden estructural y jerárquico, pues tiende a una relación de horizontalidad. Además, sostiene que se puede acceder a esta vinculación a través de fenómenos sociales, como enfrentar una catástrofe natural, pero también a través del arte y el espectáculo[3]. La performance como vía estética avanza así para el encuentro entre el yo-performer, su audiencia y el establecimiento del contacto con lo social, en una acción que transforma a los implicados. Al respecto de la creación de una comunidad, Fischer-Lichte advierte de las posibilidades del arte de la performance, y propone la expresión "autopoietic feedback loop" como producto de la relación entre el performer y su audiencia, lo cual da cuenta de la posibilidad de revertir los roles, crear una comunidad y la enunciación de varias formas de proximidad y la distancia entre lo público y lo privado (2008b: 40).

Todo esto coloca al performance como un arte que asume al yo-performer y su cuerpo como el material estético, que relaciona la construcción del yo como sujeto individual en su pertenencia a una cultura, así como su potencial para vincularse con el espectador y establecer la afirmación de la comunidad; en suma, como una vía para afectar el mundo desde el arte. En la performance como arte de acción, dijimos, el performer no se representa sino que se hace presente, actúa incidiendo en el cuerpo del artista y el mundo del artista. Esto desarticula entonces las nociones ya expuestas páginas atrás del arte como representación, la idea de lo mimético heredada del pensamiento aristotélico, para ahora afirmarse como un discurso estético que abre zanjas en la realidad del cuerpo y del mundo.

[3] Otra vía significativa para el entendimiento de *communitas* es la de Roberto Esposito (2010), para quien el término debe asumirse desde una cierta negatividad. Aclara que *communitas* es un conjunto de personas que están ligadas no por lo que "poseen" (por ejemplo, un territorio que margina lo propio de lo extraño), sino por una "deuda" o falta en común, que recuerda nuestra alteridad intrínseca en nosotros mismos. La postura de Esposito es también relevante, pues las obras artísticas que aquí se estudian implican ambas vías de entender la *communitas*; si se prefiere, la vía "positiva" de Turner o la "negativa" de Esposito.

LO FUERZA DE LO PERFORMATIVO MÁS ALLÁ DEL ARTE DE LA PERFORMANCE

La estética de la performance ha demostrado una fuerza que la distingue de otras artes, la cual sirve para distanciarse del estigma de lo representacional, lo cual es visto como un rasgo menor que despliega un discurso menor. Por ello, otras disciplinas artísticas han buscado adoptar esta potencia de la performance. Fischer-Lichte recuerda:

> Visual art took a performative approach early on with action painting and body art, later also with light sculptures, video installations, and so forth. The artist presented themselves in front of an audience through acts of painting, by displaying their decorated bodies, or enacting themselves in another way. Alternatively, the viewer was invited to move arround the exhibits and interact with them while visitors watched. Visiting an exhibition thus often meant participating in a performance (2008b: 19).

La teórica de la performance recuerda como parte de los artistas influidos, si se puede decir así, por la "tentación performativa" para llevar el arte al terreno de la acción, a Joseph Beuys, Wolf Vostell, al grupo Fluxus y al Accionismo Vienés. Más aún, en su recorrido por otras formas artísticas se detiene en la literatura, donde "the performative turn is evident within the genre, for example in *interactive* novels that turn readers into authors" (20), así como en las presentaciones de autores en lecturas literarias, "atended by audiences that wish to listen to the voice of the poet/writer" (20). Todas estas formas de incorporación del arte de la performance en otras artes, señaladas como la "tentación performativa", "the performative approach" o "the performative turn", evidencian una intromisión estética que atraviesa el arte a través de sus procedimientos como son: la incorporación del cuerpo del artista y su identidad, la formación de un evento, suceso o acción, al hacer del espectador-sin-espectáculo un actor-co-partícipe-co-creador del suceso artístico, así como la borradura de los límites de lo representacional y lo real, y entre lo individualidad y lo social. Sin duda, el paso inverso, de otras disciplinas hacia la performance, estaba ya presente en el arte de acción, dado que este se sabía abierto a nutrirse de las otras disciplinas. Lo anterior permite observar que en la incorporación del giro performativo en el resto de las artes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

o, en la vía inversa, en la incorporación de otras formas artísticas en el arte de acción, hay ya una relación de intermedialidad, es decir, de copresencia de medios artísticos.

LA FUERZA AUTOPERFORMATIVA DE LA AUTOFICCIÓN

La fuerza performativa es un aspecto primordial en esta investigación que se centra en la autoficción. Aquí se considera a la autoficción una forma de autoperformance del autor/artista, en tanto que habilita el dispositivo del yo: el dispositivo autoficcional. Es claro que el autor ha estado presente en la obra a través de la historia del arte, no es posible olvidar la presencia de Dante Alighieri en su literatura ni toda la iconografía del autorretrato, sea Da Vinci o Rembrandt quienes se muestran en el lienzo, pero esta expansión es producto del inicio de la Modernidad, a partir del Renacimiento, del pensamiento humanista que recoloca al sujeto en el centro social y de la valoración del autor-artista en el campo cultural y social. Sin embargo, aquí se establece una diferenciación fundamental entre esas representaciones y las que se estudian en este trabajo, la cual radica en el hecho de que las representaciones contemporáneas del yo implican un interés en el hecho de ficcionalizarse, pero también para hacerse presente y modificar su identidad, lo cual se da como un acto performativo que se verifica en el mundo. En el recorrido de la representación contemporánea del artista, de su cuerpo y su identidad, es necesario recordar que la fotografía aparece en el siglo XIX y desde entonces ha sido empleada por escritores, artistas y filósofos como un elemento más que se anexa a su trabajo. A pesar de que generalmente no se trata de autorretratos, puede verse en ellos un interés por crear una "imagen propia" para una audiencia. Linda Haverty Rugg explora en *Picturing Ourselves* (1997) las implicaciones que tienen las fotografías de los autores, ya que considera que son un elemento que entra al acto autobiográfico e incide sobre la autobiografía, pues "the integration of photographs into the autobiographical act highlights the presence of the author's body, and seems to claim the body as the source and focus of the autobiographical text" (1997: 14). Es bien sabido que tradicionalmente se entiende la autobiografía como aquella obra (textual) que expone los hechos vividos por el propio autor; es a esta forma literaria del yo a la que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

incorpora la fotografía del artista, donde lo visual actúa como una vía que da testimonio del recorrido de una vida. Por ello, Rugg afirma que el encuentro de lo visual y textual autobiográfico señala la ausencia y presencia del sujeto, conforma, pues, la evidencia del yo ausente: "[is] an absence (of the body) and a presence (of life) [...], they attest to the absence of the autobiographer" (27). Así, el uso de lo autobiográfico-fotográfico, como lo aborda Rugg, da centralidad a un elemento de archivo, es decir, incorpora el material proveniente de un pasado, como una acción que "materializa" la memoria, que se anexa en el momento de la escritura de la autobiografía o con posterioridad. Sin embargo, las autobiografías fotográficas con las que trabaja (Mark Twain, Christa Wolf, August Strindberg), emplean una intermedialidad, al encontrarse el registro visual fotográfico con el textual, pero, aunque construyen un sentido global-intermedial, los campos de acción de cada elemento aparecen limitados en su actuar por fronteras en la diagramación del libro.

En relación al empleo del archivo para la conformación de lo autobiográfico, considero relevante la distinción entre archivo y repertorio que hace Diana Taylor (2003: 19-20). Taylor considera al repertorio como un conjunto de prácticas sociales y estéticas que se repiten en una comunidad, como es una danza, un ritual, la lengua hablada, el movimiento y los actos efímeros y no reproducibles. Además, señala, en el repertorio no hay original. Mientras que por archivo entiende la preservación de un objeto cultural o la transferencia a un soporte material, como pueden ser textos, documentos o edificios. Estos soportes se suponen duraderos y resistentes al cambio, pero también como un original al que se puede acceder, el cual posee además una cierta aura en el sentido benjamineano. Es significativo que el archivo puede representar una forma de transferir una parte del repertorio. En el caso del arte de la performance, sostiene que éste pertenece al repertorio, y, aunque reconoce los esfuerzos de conservación a través de prácticas de archivo (registros en video o fotografía), pese a "preservar" la performance, no son la performance. Taylor puntualiza que "the live performance can never be captured or transmitted through the archive. A video of a performance is not a performance, though it often comens to replace the performance as a *thing* in itself (the video is part of the archive; what it represents is part of the repertorie)" (2003: 20). De lo anterior destaca que hay una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

comunicación y correlación entre ambas formas pero no ocurre de manera secuencial; lo anterior será relevante cuando se piense en las vías en que se ejecuta la performatividad del yo autoficcional. Aquí se considera que la performance autoficcional se conforma por la tensión entre sus elementos de repertorio y los del archivo del yo; uno nutre al otro en un tránsito en ambas vías[4]. La ejecución de la performance es irrepetible en tanto repertorio, pero puede estar compuesta de elementos de archivo y puede producir elementos de archivo con su acción; a esto se suma la intención de conformar un yo desde el repetorio y a través de las prácticas artísticas como formas de crear un archivo del yo. Este último aspecto que se mencionó implica considerar, como lo hace Taylor, a la performance como "a system of learning, storing, and transmitting knowledge" (2003: 16), en este caso, un conocimiento sobre el yo como obra artística.

Sin embargo, no es el testimonio de la ausencia a través de la autobiografía fotográfica y el archivo de lo que esta investigación se ocupa, sino de un arte que hace presente la presencia del yo-autor, a través del cuerpo y la obra, como se ha visto que sucede con el arte de la performance. Es posible destacar una serie de obras previas al arte de acción que abren paso a la idea de performance autoral. En el terreno de lo visual encontramos las formas de autorrepresentación de Marcel Duchamp, retratado como sí mismo pero iterando en la misma imagen en *Portrait multiple* (1917), o en sus retratos travestido, encarnando a Rrose Sélavy. Por su parte, el cruce de lo visual y lo textual ha sido una característica decisiva para la autorrepresentación del autor en el arte contemporáneo. La historiadora del arte Magali Nachtergael (2012) sitúa al libro *Nadja* (1928), de André Breton, como el inicio del cruce entre lo fotográfico y lo textual para la construcción del yo autoral con un énfasis estético y, podría decirse, ficcional. No es accidental que ambos artistas, Duchamp y Breton, sean figuras de los movimientos artísticos de vanguardia, Dada y Surrealismo, y que sea a partir de estos mismos artistas y sus obras cuando se sitúe el inicio de la autofiguración autoral como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[4] Taylor puntualiza: "this means that the repertoire, like the archive, is mediated. […] The archive and the repertoire have always been important sources of information, both exceeding the limitations of the other" (2003: 21). Estas ideas son continuadas en su libro *Performance*, donde advierte: "Tampoco considero que el archivo y el repertorio funcionen en oposición o en relación binaria. […] El archivo y el repertorio generalmente operan en conjunto" (2012: 157).

una búsqueda estética a través del texto-imagen. Asimismo, en Duchamp y Breton hay una composición del arte intermedial (foto-texto) que, además de implicar una colindancia y cooperación entre las formas artísticas, establece relaciones de combinación, codependencia e, incluso, yuxtaposición. Además, no se puede pasar por alto que estos autores son reconocidos por poner en crisis la idea misma del arte, del objeto artístico y su construcción, así como por desestabilizar la relación entre realidad-ficción y presencia-representación. De acuerdo a Dick Higgins en "Synesthesia and Intersenses: Intermedia" (1966), es a partir de la obra de Duchamp que puede verse el "inicio" de un arte que hace uso de la intermedialidad. Higgins señala:

> The reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament. [...] The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media (1966: s.p.).

Lo anterior advierte de un arte "between media" pero que se expande a un "between something else", que se da entre los discursos artísticos, pero da un paso más allá del mundo de la "representación" y los materiales de esa representación, al implicar una ubicación de un campo como interzona en que se cruzan, intermedialmente, el arte y el ámbito de la vida. "The locations of this sort are relatively unexplored, as compared with media between the arts" (1966: s.p.), agrega Higgins. Este arte intermedial será significativo en el cuestionamiento de la auto-ficcionalización en el arte, al extender a sí el arte o extenderse a sí como medio proveniente de la ubicación de la vida, siguiendo a Higgins, para intermedializarse con los elementos, formas y discursos de aquello que suele relegarse al ámbito del arte.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Para Nachtergael, la relevancia de *Nadja*, además del cruce de ambas artes, se debe a que la imagen "actúa" más que como una simple ilustración del texto y de la fisonomía del artista; este "actuar" es entendido aquí como una performatividad y

transformación del yo-autoral. Dicha actuación y transformación es expuesta por la historiadora del arte desde el título de su trabajo "Le devenir-image de la littérature" (2017), donde presenta la unión de los tres elementos, identidad de autor, fotografía y texto, a través de un proceso de co-implicación, donde "le pictorial turn n'exclut pas pour autant une part linguistique et narrative, bien au contraire, elle les articule simplement selon une autre perspective prioritariementente visuelle" (2017: 286). La obra literaria-fotográfica es vista así como una oportunidad para la transformación de la literatura que muta en algo más que texto, pero también para el yo-autor que, al usar este dispositivo mixto, implica el cambio de sí en tanto que el autor vincula su imagen a un registro ficcional, con que se aparta de cualquier verificación de sí como "origen" de un discurso mimético, es decir, rompe con el proceso autobiográfico.

Al respecto del proceso autobiográfico, es importante señalar que ha sido el teórico francés Philippe Lejeune quien ha precisado los procedimientos de este género en su libro *Le Pacte autobiographique* (1975). Lejeune apela a la teoría narrativa y literaria en general, que determina que entre el lector y el texto se establece un pacto ficcional, con que el lector da crédito a las acciones dentro de la trama, al ser presentadas estas como verosímiles. Este teórico observa en el texto autobiográfico un pacto similar, por el cual el lector-texto-autor están relacionados; el lector asume que, con la lectura accede a la narración de los hechos procedentes del pasado efectivo del autor quien es el narrador y personaje de la obra, y se refiere a sí con su nombre propio; el autor del texto, por su parte, conviene en presentar tales hechos del pasado factual. El pacto autoficcional implica, para Lejeune, el principio de identidad (el yo que se expresa en la obra corresponde al autor) y el principio de veracidad (sobre la factualidad de lo narrado) (1975: 19). En este pacto, la incorporación de materiales del archivo fotográfico del autor, como sucede en las obras estudiadas por Rugg, no implica una desviación del acuerdo autobiográfico. Pero no todas las escrituras que se centran en ese yo, quien narra sucesos propios del pasado, se ciñen a este pacto autobiográfico. El ejemplo más claro de esto es la novela *Fils* (1977), del escritor y teórico de la literatura Serge Doubrovsky, la cual representa la crisis de lo autobiográfico. A pesar de que el narrador es el protagonista y su nombre propio e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

identidad coinciden con los del autor del libro, en la contraportada de *Fils* se advierte que se trata de una ficción de hechos reales.

> La contraportada que redacté en esa época ofrece dos razones: ¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos restrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje (Doubrovsky, 2012: 53).

La novela y la teorización de la novela, ya contenida en la contraportada, instauraron así el origen de un género literario que haría proliferar tanto obras vinculadas a esta estética particular, como teorizaciones y tipificaciones, y, aún más, la expansión de una estética para exponer al yo más allá de lo literario.

No cabe duda de que antes de esta novela una gran cantidad de obras literarias que articulaban la autoficción había poblado el corpus textual de la humanidad. Philippe Gasparini en *Est-il je* (2016) recuerda que "à l'instar de Doubrovsky, les zélateurs de ce nouveau genre le présentent généralement comme une forme d'expression inédite, postmoderne, sans antécédent, sans généalogie, sans histoire [...], ils escamotent leur filiation avec le roman autobiographique" (2004: 12), pero no sólo se da esta desvinculación con lo autobiográfico, sino también con otras formas de escrituras del yo que implicaban un paso a la ficcionalización del yo. Tanto Gérard Genette (1991) como Vincent Colonna (2004: 67) entienden estos discursos como ficcionalización de sí. Colonna incluye en esta tipificación de la autoficción como ficcionalización de sí algunas obras de Jean Genet o Jorge Luis Borges. Pero en la tradición hispánica es posible distinguir un largo recorrido por la vía de la autofiguración literaria, haciendo necesario mencionar el caso de Miguel de Cervantes con su *Quijote* (1505 y 1515), donde el nombre propio del autor se expresa en algunos pasajes como el nombre propio del narrador-autor del libro, incluso se incorpora como un personaje del mundo ficcional, donde es reconocido por los mismos personajes como el escritor de la novela que ellos (y el lector real) leen (leemos). En la literatura contemporánea, autores como el mexicano Salvador Elizondo han llevado al extremo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

esta forma de escritura en obras como *El hipogeo secreto* (1968), donde la presencia del yo-autor-personaje se hacía aún más compleja, al hacerla parte de la metaficcionalidad en absolutamente toda la novela. La crítica Ana Casas, quien ha sabido sistematizar el recorrido histórico de la autoficción como producto estético y como teorización, tanto en el mundo francófono como en el hispánico[5], nos recuerda una sólida lista de autores que conformaron piezas narrativas que implicaban la puesta en marcha simultánea de "dos sistemas de signos, los que inducen a pensar en la obra como una novela, y al mismo tiempo, como una autobiografía" (2012: 12). Esta presencia del doble sistema de signos incidirá en la conformación de lo que Manuel Alberca reconoce como un nuevo pacto, más allá del contrato autobiográfico observado por Lejeune, al proponer la existencia de un híbrido de géneros (2007: 30) que implicaba ya un pacto ambiguo, un pacto autoficcional[6]. Esto mismo es visto por Gasparini, cuando habla de un registro que se produce en una interzona. "Les récits hybrides se distinguent des autobiographies proprement dites en ce qu'ils instaurent un double contrat de lecture se déclinant tout au long du texte, et bien souvent au-delà" (2016: 9). Más aún, Gasparini observa, a diferencia de Colonna, que en la autoficción no hay una oposición a la autobiografía, sino un eventual uso de ella: "l'autofiction ne se constitue plus contre (*versus*) l'autobiographie. Elle la problématise, elle la dialectise, elle développe ses potentialités" (181).

De forma casi simultánea a la aparición de estos textos cruciales para la práctica de la literatura autoficcional como *El hipogeo secreto* (1968) o *Fils* (1977), donde el autor se manifiesta en el centro de la obra, han aparecido algunas propuestas

[5] Los estudios de Ana Casas sobre la evolución histórica de la teoría y práctica estética de la autoficción, así como las nuevas vertientes que esta involucra, han dejado intervenciones indispensables para el estudio de este fenómeno, entre ellos sus libros *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) y *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017).

[6] En *El pacto ambiguo* (2007), Alberca propone una tipificación basada en el pacto de lectura, donde distingue tres formas de autoficción: a) la autoficción biográfica, que se aproxima al pacto autobiográfico por la veracidad de lo narrado (182-183); b) La autoficción fantástica —término tomado de Vincent Colonna—, que implica un pacto novelesco, pues el protagonista narra una historia que "no ha sucedido" o en la que establece una declaración de "no-responsabildiad" por parte del autor; y, c) La autobioficción, donde el grado de ambigüedad es alto, luego que los rasgos de la autobiografía y la novela se traslapan, implicando ambos pactos, el pacto novelesco (ficcional) y el autobiográfico, pero sin privilegiar uno en particular (194-195).

teóricas que promulgan la muerte o la desaparición del autor. Entre estas, destaca la conferencia "La Mort de l'auteur" (1968), de Roland Barthes. Ahí, el critico y teórico francés exponía que "l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine [...], la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence" (61), con lo que afirmaba la imposibilidad de ir hacia atrás, de seguir un rastro para tratar de encontrar el origen de la voz del texto, que no pertenecerá ya al escritor. Lo anterior aparece con Barthes como el rechazo a las formas de interpretación literaria que conferían sentido al texto en razón a la biografía o a la interpretación psicoanalítica del autor. Además, esta postura crítica buscaba desacralizar la imagen del autor, pero también de abrir la recepción de la obra a todo lector, sin importar su falta de entendimiento sobre la figura autoral, su contexto, su vida; con ello, la crítica dotaba de autonomía y competencia al lector, de ahí que Barthes cierre su ensayo con la afirmación tajante: "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur" (67). Por su parte Michel Foucault (1969) en su conferencia "Qu'est-ce qu'un auteur?", ha adoptado una postura parcialmente cercana a la de Barthes, coincidiendo en que el autor, como sujeto, es anterior y exterior al texto, pero va más allá e indaga qué sigue a la presunta muerte del autor.

> Mais il ne suffit pas, évidemment, de répéter *comme* affirmation vide que l'auteur a disparu. [...] Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'oeil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les *fonctions* libres que cette disparition fait apparaître (1994: 796; las cursivas son mías).

Así, Foucault se preocupa por observar la función que el autor cumple, dando como resultado que el autor "permanece" en el texto, al ser una función que habilita la voz del texto, de existencia, circulación y funcionamiento en una sociedad. Asimismo, advierte de la necesidad de ampliar la noción de autor a otras disciplinas artísticas "il aurait fallu parler de ce qu'est la fonction-auteur dans la peinture, dans la musique, dans les techniques, etc." (804). Sin embargo, ambas posturas se distancian de la idea del yo-autoral como un sujeto determinado, que produce la obra, se mantiene presente en la obra, que hace significar y significa en la obra. Con ello se da la espalda a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

crisis impuesta por Duchamp con el empleo de su firma como marca del autor, como elemento o "medio" (traído del ámbito de lo real) que crea la obra, el *readymade*, y que vincula las partes en la relación artista-firma-obra. Esto será observado en la Parte Uno de este trabajo, donde se indaga la conformación del yo autoficcional justamente a través de procedimientos como el del *readymade*. Paul de Man ha intervenido en el debate sobre lo autobiográfico, "Autobiography as De-facement" (1979), donde observa una "potencia" de la autobiografía para afectar el mundo:

> But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? 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 [...]? (1979: 920).

Esto también implica modificarse a sí, autoficcionalmente; no es gratuito que desde el título advierta del proyecto autobiográfico como un des-figurarse, que implica la ruptura de la figura del yo que se ficcionaliza.

Desde las perspectivas de Barthes y de Foucault no hay lugar para observar los fenómenos e implicaciones del autor; por lo tanto, el arte que se centra en la figura autoral, producido por Duchamp, Breton y otros artistas contemporáneos a estos pensadores, resultaría intrascendente. En literatura, la estética propuesta por Alain Robbe-Grillet en su emblemático *Pour un nouveau roman* (1963) abría paso a la metaficción y a la autoficción contenida en las obras que escribiría en los años siguientes; de manera simultánea se publica la novela referida de Elizondo en 1968 y algunos cuentos de Jorge Luis Borges, entre ellos "El otro" (1972), que hacen impostergable el cuestionamiento sobre si el autor ha muerto o es una mera función.

La cinematografía, por su parte, ha centrado su mirada en la imagen del cineasta. François Truffaut publica en 1954 un manifiesto[7] en la revista *Cahiers du*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[7] La colaboración de Truffaut en *Cahiers du Cinéma*, "Une certaine tendance du cinéma français" (1954), no era explícitamente un manifiesto, pero ha sido considerado como tal. El texto ha expuesto el rumbo del cine francés, principalmente a través de la conformación de una nueva estética, la de la llamada *nouvelle vague*.

Cinéma, donde llama a hacer obras fílmicas más personales que la novela autobiográfica, para crear lo que considera como el nuevo cine, un cine de autor, aquel creado por "celles d'hommes de cinéma et non plus de scénaristes, de metteurs en scène et non plus de littérateurs" (1954). Este cine por venir propuesto por Truffaut debe demostrar una "política del autor", donde destaca la figura del yo-autoral, llegando a incluir en el filme el nombre del cineasta y, en algunos casos, su imagen, al extremo de afirmar, tomando prestadas las palabras de Jean Giraudoux, "il n'y a pas d'œuvre, il n'y a que des auteurs" (1955: p 35). El cineasta galo Jean-Luc Godard ha secundado las propuestas de Truffaut, también a través de sus contribuciones como crítico y teórico del cine en *Cahiers du Cinéma*, donde insiste en abandonar la "tradición de calidad" del cine francés, en pos de un cine experimental, innovador y que pusiera en el centro la noción de autor y su visión de mundo[8]. Rugg ha continuado sus estudios sobre la imagen del autor más allá de la fotoautobiografía, ahora hacia el cine, en su libro *Self-Projection. The Director's Image in Art Cinema* (2014), donde hace un recorrido que, si bien se remonta a Truffaut, visita este fenómeno a través de directores como Ingmar Bergman, Werner Herzog, Woddy Allen o Pedro Almodóvar. Ahí establece cuestionamientos sobre el cuerpo del artista o la presencia de un tercero en su lugar, el nombre propio, el avatar, la voz en *off* y, a mayor escala, la consideración por la "performance" del artista-cineasta en sus obras. De ahí que en este trabajo sea relevante atender las observaciones de Rugg para observar en esta investigación la auto-representación del autor-cineasta que configura su (auto)ficcionalización fílmica. Esta implicación del autor-cineasta que se autopresenta ficcionalizándose en sus filmes es apuntada también por Cybelle H. McFadden, en *Gendered Frames, Embodied Cameras* (2014), donde explora obras de escritoras-cineastas-performers, como Agnès Varda, Chantal Akerman o Sophie Calle, indagando sobre el cuerpo femenino del artista, la autorreflexividad y falsa

[8] Para Godard, un filme de autor es aquel que se constituye sobre el nombre de su autor (cineasta). Godard ve en el cine de Bergman una de las mayores muestras de este cine. "Les grands auteurs sont probablement ceux dont on ne sait que prononcer le nom lorsqu'il est impossible d'expliquer autrement les sensations et sentiments multiples qui vous assaillent dans certaines circonstances exceptionnelles, devant un paysage étonnant, ou lors d'un événement imprévu […], c'est qu'automatiquement vous avez prononcé le nom de [...] l'auteur le plus original du cinéma européen moderne: Ingmar Bergman" (1958: 86).

reflexividad para el discurso fílmico; asimismo, se interesa por el traspaso del discurso literario o performativo al cine. Entre los trabajos enfocados a la imagen del cineasta no puede omitirse el libro *Cineastas frente al espejo* (2008); pese a que en él hay poca presencia de estudios de la cinematografía del mundo hispánico, el trabajo colectivo se vincula con las propuestas de Lejeune, teórico de lo autobiográfico y las escrituras del yo, quien incluso nutre el volumen con su texto "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario" (2008). Con ello, observamos una transferencia directa de los términos provenientes de la teoría literaria y de la literatura a la cinematografía, lo que permite observar a este tipo de obras fílmicas, que parten de lo autobiográfico para configurar un cine autoficcional.

La voluntad del yo-autor que se ficcionaliza ha sido llamada por Gasparini como la "tentación autoficcional" (2016: 213). Como producto de esta "tentación" se puede entender incluso el sucumbir de Barthes ante tal fuerza de atracción discursiva. Esto es evidente con la publicación de una serie de libros centrados en el yo-autor, como es *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), en el que ya desde la segunda de forros advierte, empleando su propia caligrafía, que el contenido del libro: "doit être considéré comme dit par un personnage de roman". Esta declaración paratextual se puede comparar otro paratexto, el de la contraportada de *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, el cual se ha citado antes como el primer uso del término autoficción y como condición o pacto de lectura para el libro por leerse. Nachtergael (2012) aborda el libro de Barthes como una ficcionalización del yo autoral que es observada por ella como una tradición de intermedialidad iniciada por Breton con *Nadja* y que es continuada por el libro del crítico. En la dimensión intermedial del libro de Barthes destaca el encuentro no sólo de lo textual con lo visual, más allá de lo fotográfico y lo literario, pues en el tomo aparecen documentos, extraídos del archivo médico, civil e íntimo, así como el uso de la grafía del autor junto a la letra de imprenta. Así, esta intersección de elementos se evidencian como una nueva vía para el yo autoral en el discurso literario más allá de lo meramente textual. Pero la relación del escritor con otras artes para la exposición de sí no se limita a la intermedialidad de la obra pues, en los casos referidos (Breton y Barthes), se ha observado que el libro que hace uso de lo visual y lo textual como una forma de estructurar un discurso estético, no cede

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la jerarquía al texto ni relega lo visual a un carácter de ilustración. La intermedialidad implica colaboración en la producción del significado, por lo que los medios convocados ya no pueden aislarse.

Además de estas obras "contenidas" en libros, la expresión del autor-literario ha estado asociada al cine, como sucede con la el mediometraje *Les Lieux d'une fugue* (1978), de Georges Perec. Al respecto de esta cinta, Lejeune recuerda sus elementos: "Una voz en off y una cámara subjetiva exploraban los lugares (vacíos) de un recuerdo de infancia [de Perec]; el relato, descompuesto como un *puzzle*, abría el laberinto de la memoria" (2008: 13). Esta cinta de autor corresponde a una serie de filmes creados por escritores, quienes fueron convocados a crear sus auto-representaciones, más o menos autoficcionales, bajo el proyecto "Caméra-je". Este ejercicio, producto de una iniciativa institucional, habilitó el tránsito del escritor del mundo textual al cinematográfico; con ello podemos observar cómo la imagen del autor y su ficción es recolocada, del medio textual (la autobiografía y fotoautobiografía) al audiovisual. Este tipo de procesos, impulsados por terceros o por el mismo autor, son considerados por David Martens y Myriam Watthee-Delmotte como la mutación a un objeto cultural de un autor, lo cual sucede cuando:

> les écrivains font l'objet d'autres formes de figuration et d'autres types de discours que ceux produits par la littérature elle-même, [ils sont] une figure spécifique au sein de l'espace culturel, n'est pas un produit uniquement littéraire, mais se trouve constitué par un faisceau de discours et d'images issus d'autres domaines qui lui impriment leur marque et qui configurent la représentation de ce qu'est — ou de ce qu'est censé être — un écrivain (2012: 7-8).

Lo anterior implica ver al autor como una figura[9] que se construye y se habilita en medio del contexto sociocultural, histórico y mediático. Para Martens y Watthee-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[9] José María Pozuelo Yvancos (2010) ha propuesto el término "figuración del yo" para referirse a las obras autoficcionales y al género lo denomina "cajón de sastre". Este crítico destaca como mínimo constituyente de este género a la coincidencia de identidad entre autor, personaje y narrador, que habilita una forma de narrar o figurar al yo, más allá de una referencialidad biográfica o factual. Pozuelo Yvancos emplea el término figuración, pues valora que este remite a la representación, a la

Delmotte, los mecanismos para que el artista devenga en objeto cultural son "élaborés à l'interface de la configuration singulière opérée a travers les écrits et les métadiscours et de leur réception et reconfiguration para une collectivité" (10). Lo anterior permite la utilización de la figura del autor (como objeto) para un fin patrimonial y, como parte de esto, el par de teóricos consideran la conservación de la obra, manuscritos y materiales del autor, la conservación de sus domicilios, exposición y la conformación de museos, incluso con la intención de conformar un panteón como baluarte de una nación (13). Lo anterior se vincula con la propuesta de Jérôme Meizoz[10], quien observa en *Postures littéraires: mises en scène modernes de l´auteur* (2007) que la imagen del autor se conforma con elementos, retóricos y sociológicos, provenientes del interior de la producción literaria, su *ethos*, y del exterior, la postura autoral[11]. El *ethos* es, siguiendo a Dominique Maingueneau, "une notion discursive, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une 'image' du locuteur extérieure à la parole" (2004: 205). Pero, abunda Meizoz, la imagen del autor también se construye a partir de lo que llama la "postura" del artista, es decir, la presentación de sí, a través la interacción entre el uso del discurso literario (artístico) con su conducta pública, que se compone por una serie de elementos: características corporales, de vestuario, gestuales, verbales, sociales, literarias y mediáticas, donde está implícita su relación con una comunidad, sus lectores y sus presentaciones[12]. Así,

fantasía o la imagen creada de algo o de alguien y destaca el uso de la ironía y la voz reflexiva como sus elementos.

[10] El recorrido teórico de Maizoz ha comenzado con la publicación de *L'OEil sociologue et la littérature* (2004), pero ha sido con *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur* (2007) cuando ha dado contorno a su valiosa contribución, la noción de la postura del autor, lo cual ha expandido en sus trabajos posteriores, como son *La Fabrique des singularités. Postures II* (2011) y su más reciente obra *Faire l'auteur en régime néo-libéral* (2020).

[11] La noción de *ethos* no puede desligarse de su origen en la teoría de la argumentación, proveniente de la perceptiva aristotélica; *ethos* es, desde su origen, una función integral del discurso. Ha sido Ruth Amossy en *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010) quien aborda al *ethos* como una "presentación de sí", vinculando su perspectiva a las ya mencionadas propuestas sociológicas de Goffman (1956). La teórica pide examinar dos tipos de elementos sociodiscursivos: "ceux inscrits dans la matérialité du discours [et] ceux qui renvoient à la situation de l'échange ou aux discours ambiants dont se nourrit le nouvel énoncé" (2010 : 79).

[12] Meizoz destaca que parte de esta postura no es netamente creación individual del autor, sino que en ella intervienen diversos mediadores que la co-articulan; entre los mediadores destaca a los periodistas, críticos, biógrafos, así como al público. Esta relación del autor con otros actores sociales será relevante para la conformación de la autoficción y la performance del yo autoral de los autores que en este trabajo se estudian.

para Meizoz, ambos, *ethos* y postura[13], hacen al yo-autor reconocible para sus lectores y su sociedad, lo que le permite marcar su lugar en el campo literario y artístico, y, podríamos agregar, lo transforma en objeto cultural. En el caso de los autores autoficcionales del presente trabajo se explora dicha postura como una manera de conformar la autoficción; y, reflexivamente, a la autoficción como la vía para la conformación de la postura. Pero, sobre todo, se observa que estos procesos conforman la performance del yo autoral con que construye tanto su obra artística como su identidad como elementos indisociables. Con ello, se puede entender que el artista, en su reconocimiento de esta dimensión de la performance literaria-social es ya un performer, un autoperformer.

Sin embargo, la autoficcional implica una condición de inestabilidad, incluso sobre la forma en que el yo se exhibe en su obra. Gasparini advierte de las configuraciones contemporáneas de escrituras del yo, que van de las más ficcionales a las más referenciales, donde establece una tipificación, en la que observa: a) la autofabulación, donde aparece la figura del autor en situaciones imaginarias e increíbles, siendo obras que se rigen bajo un contrato de ficcionalidad (donde Gasparini coloca a autores y obras como Dante y *La divina comedia* y a Michel Houellebecq con *La Carte et le territoire*, obra que se aborda en este trabajo; pero también se podría incluir a Jorge Luis Borges con algunos de sus relatos, como son "El otro" o "El Aleph"); b) la autoficción, que autoriza al autor a seleccionar y organizar hechos, eventos reales y darles un manejo ficcional, donde, dice, la materia es autobiográfica y la manera es novelística (aquí caben autores como Jean Genet, Henry Miller o Juan Pedro Gutiérrez); y c) la autobiografía postmoderna o autonarración, la cual emplea estrategias de fragmentación, descentramiento, intertextualidad, *collage*, enumeración, mezcla de géneros, cancelación de la organización cronológica y uso del tono ensayístico (el teórico coloca aquí como precursor a Montaigne, así como a Georges Perec, los textos autobiográficos de J. M. Coetzee; y, en el ámbito hispánico, a Enrique Vila-Matas) (Gasparini, 2016: 209-210).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[13] Para Meizoz estos conceptos no son redundantes, pues expresan distintos fenómenos; es más, para el teórico, el *ethos* (la imagen discursiva) puede precondicionar la postura (la imagen social) o, a la inversa, la postura puede afectar al *ethos*.

La tipificación anterior es altamente valiosa, pero, como toda tipificación, responde a un corpus que puede encasillarse de tal o cual forma; sin embargo, las obras que en este trabajo se estudian evidencian que hay un uso transversal de los tres tipos de autoficción a los que hace referencia Gasparini[14], no sólo a lo largo de la obra de un autor, sino dentro de una misma obra. Un ejemplo de esto es la novela *El Gran Vidrio* (2007), de Mario Bellatin, que se abordará en la Parte Uno de este trabajo.

AUTOFICCIÓN EN LITERATURA Y LAS ARTES; VÍAS PARA PERFORMARSE EN SÍ Y EN EL OTRO

Más allá de cualquier interés de tipificación, aquí se subraya que para Gasparini en la autoficción se manifiesta una potencia performativa del sujeto. El sujeto del discurso del yo aparece así como vía para la construcción y deconstrucción de sí, y la posibilidad de ser un yo-autoral multiplicado y abierto. Las obras que aquí se analizarán dan un paso más allá en la conformación de la autoficción de sí, al punto de que algunos teóricos, como son Mariano García (2006) respecto a la obra de César Aira; Julio Premat (2009) al estudiar a Ricardo Piglia o a Borges; y Carole Sweeney (2013) abordando el fenómeno de Michel Houellebecq, hayan llamado a estas escrituras: anti-biografías, novelas anti-autoficciones, anti-novelismo autoficcional, autoficción-más-allá-del-yo o "vertientes negativas" de la autoficción. Como se verá en los capítulos de este trabajo, estas etiquetas cargadas de cierta negatividad o contradicción, representan la posibilidad de expresar una nueva construcción de la identidad del yo autor (real/ficcional). A través de estas vías complejas, paradójicas e incluso aporéticas, es como los autores no sólo hablan de sí, sino que modifican y hacen el mundo que habitan, mientras se hacen y se afectan a sí mismos, performativamente. Para Casas, la autobiografía y la autoficción han mostrado una tendencia a evidenciar que la producción literaria no es el resultado de un sujeto (el autor), sino que a través de la composición de estas obras "es el *yo* quien resulta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[14] Aquí se prefiere la tipificación de Gasparini, toda vez que se concentra en grados entre la ficcionalidad y la referencialidad, así como en caracteristicas o estrategias discursivas. Por su parte, Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) propone una tipificación que se basa únicamente en el "pacto de lectura" o el compromiso que el autor y el lector establecen.

construido en el texto" (2012: 14). En concordancia con la estética de la performance, (en palabras de Fischer-Lichte) el "giro performativo" de las artes que atraen sus procedimientos y explotan su potencia transformacional, es significativo que la autoficción, como se entiende en este trabajo, no sólo es un objeto estético que incide sobre el yo autor, sino que enlaza con el otro-individuo, pero también el otro como comunidad. Gasparini coincide con esta potencia de la autoficción:

> Le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, son identité, sa précarieté, ses mutations. L'écriture du moi ne se réduit pas à l'introspection. Elle peut aussi se trouner vers les autres, [elle] s'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels (Gasparin, 2016: 175).

Las observaciones de Gasparini serán significativas en este trabajo, donde las obras de los artistas que conforman este corpus establecen, con sus creaciones, un vínculo ineludible consigo mismos y con el mundo social. El yo autoficcional deja de ser un motivo para la reiteración "sólo de sí", para hacerse plural, al ser un discurso que multiplica los discursos posibles de sí, como afirma Gasparini; pero también porque la autoficción implica "cette recherche d'altérité, qui décentre le héros [vers] la démultiplication du récit [qui] s'obtient par le travail de construction narrative" (181).

Sobre el mencionado paso o giro de la estética de la performance a las otras artes, es importante recordar que para Fischer-Lichte las vías en que el arte plástico incorpora lo performativo implican hacer intervenir el cuerpo del artista, la acción y el público [15]. De forma similar, la teórica advierte de la incorporación de lo performativo a la literatura, donde expone las lecturas de autor, lecturas dramatizadas y, podríamos incluir, los *slams* poéticos. No son pocas las formas de entender lo textual en relación a lo performativo y viceversa; Anxo Abuín recuerda que Vito

[15] Lo performativo, nos recuerda Vilariño Picos, "permite plantear las obras como procesos abiertos, e interdisciplinares, en un recorrido que va desde la inicial metamorfosis y amalgama de los soportes hasta la actual disolución de los relatos en un entorno ya definitivamente transmedial. […] La subjetividad puede ser comprendida entonces en términos performativos, como un proceso de transformación constante, fundado en la potencia de contaminación de los cuerpos, en su capacidad para perturbar y ser afectados, para establecer múltiples relaciones con el mundo" (2016: 78).

Acconci consideraba la escritura poética como campo de acción: "His body therefore became his own writing space" (2011: 153). Pero lo que sucede con lo literario-textual en contacto intermedial con lo performativo implica la natural alteración de los medios que incorpora: "Performance art is caracterized by being playful, liminal, and liberating; it can inflitrate a text, *dispossesing it* and displacing authorial power toward the margins" (157). También Abuín refiere el teatro de Angélica Liddell como una autoficción posdramática, a partir de la cual se deriva la posibilidad de construir, desde lo literario y, en particular desde lo lírico, una performance del yo. A esta presencia o "interferencia" de la autoficción en el ámbito dramático[16], José-Luis García Barrientos ha propuesto llamarla "autodrama" o "autoteatro", que explica como un drama o teatro autorreferencial (2014: 132). El teórico del teatro admite que este autodrama implica un conflicto entre los códigos del teatro y los de la ficcionalización narrativa del yo.

> El prototipo de teatro autobiográfico o autoficticio […] es el de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo ejecutante es también el autor tanto del texto (si lo hubiera) como de la puesta en escena y un actor que se representa a sí mismo, es decir, que en rigor no representa, sino que habla y actúa en su propio nombre. Esto último, si se cumple al pie de la letra, lo excluye del teatro o por lo menos del teatro dramático. […] Pero deja abierta la posibilidad de otro tipo de espectáculo de actuación (por ejemplo, de *performance*) genuinamente autobiográfico" (133).

Estas son las razones por las cuales García Barrientos habla de paradojas o aporías de la autoficción dramática, luego que la autoficcionalidad del autoteatro implica la

[16] De forma similar, Vera Toro ha abordado en "La auto(r)ficción en el drama" (2010) aquellas formas de teatro que implican la autoficción. Para esta crítica, la auto(f)ficción en el teatro no depende ya de una identificación entre personaje-autor-narrador, pues en el teatro hay más obstáculos para esta relación (230). Por ello arguye que son los rasgos de intromisión del autor, sea o no un personaje, por medio de la enunciación de su nombre o de sus obras, lo que en el arte dramático habilita esta forma de ficción del autor. Toro hace una tipología de la autoficción en el texto dramático y su representación escénica (237-238), compuesta por cinco formas: autoficción, donde el autor comparte nombre con un personaje interpretado por otro autor; autorficción, intromisión del autor en la obra, no necesariamente como personaje; autorficción II, el autor comparte (en las acotaciones) otros rasgos de su identidad pero no su nombre con los personajes interpretados por otros actores; enunciación del autor en las acotaciones; y autoficción III, donde el autor (sea como director o guionista) interpreta un personaje con el cual comparte nombre o un derivado de este o algunos rasgos que lo identifican con su biografía, por lo que también lo llama teatro autobiográfico.

separación de un teatro dramático, para inscribirse más bien en un teatro postdramático o el arte de acción.

A todas estas vinculaciones entre lo performativo y lo literario, considero que se debe sumar la posibilidad de ver al autor como un performer en cada uno de sus trabajos y, en potencia, en la suma de sus obras, pero también en la relación que construye a través del *ethos* y su postura, como la interacción con un público, con la crítica y los medios de comunicación. De igual forma que se habla de una transmigración de la estética y del poder de lo performativo hacia lo autoficcional literario, aquí se observa que hay un traspaso de lo autoficcional literario hacia las otras formas artísticas. La autoficción deja de ser sólo un género literario para devenir en un discurso y estética del arte:

> Le mot *autofiction* est sorti du champ spécifiquement littéraire pour s'appliquer au cinéma, au théâtre, à la bande dessinée et aux arts plastiques. Si cette dissémination montre que le concept d'autofiction répond à une attente, elle rend sa définition de plus en plus problématique (Gasparini, 2016: 209).

Esa transferencia de lo autoficcional afecta también al arte contemporáneo[17]. Como muestra de las primeras manifestaciones de esta diseminación se puede observar la exhibición *Documenta 5* (1972), con el tema de "mitologías personales", bajo la curaduría de Harald Szeemann, quien señala que "these *individual mythologies* were juxtaposed with *parallel visual worlds* (2008: 115-116). Esta exhibición abría la idea de mitologización y autofiguración de sí a un terreno que abarca más allá de lo literario, al dar cabida al arte de acción, *happenings*, al arte abstracto al lado de la "foto-pintura" o el arte hiperreal, la escultura y el *tableau vivant*, incluyendo en esta edición la pieza *Boîteen-valise* (1935-1941), de Duchamp. Este fenómeno de

[17] Este fenómeno de lo literario que se expande más allá del texto y adopta las prácticas del arte contemporáneo es abordado por Jérôme Meizoz en su artículo "Littérature et art contemporain: la dimension d'«activité»" (2019). Donde se enfoca principalmente en las formas en las que los autores literarios se "mediatizan", pero también en la manera en que el libro y el autor "actúan" la obra literaria: "il performe directement son texte, comme un comédien, […] témoigne d'un lien fort entre l 'œuvre et la personne, entre le propos et la manière de l'incarner" (2). No es accidental que Meizoz insista en la idea de performance y performar.

"tentación autoficcional" del arte contemporáneo es expuesto en el reciente libro *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017), donde Ana Casas advierte que hay:

> una tendencia general en el arte contemporáneo [hacia la autoficcionalidad], pues, asumida la imposibilidad de un referente estable —incluido el propio autor—, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente) con más intensidad incluso que en otros periodos (2017: 8).

A partir de lo cual se confirma una presencia de la autofiguración del yo autor que ha transitado a las demás formas artísticas, lo que será observado en las obras de los autores de esta investigación.

Para la autofiguración de sí hay una marcada insistencia en la vinculación de las formas artísticas. Siguiendo a Casas, esto puede ser observado como un desafío constante de "los modos tradicionales", por lo que la autoficción permite "observar cómo se intersecan la representación del yo —su inevitable figuración— con procesos, cada vez más frecuentes, de hibridación discursiva" (2017: 8). No se debe olvidar que ha sido a partir del llamado del artista Fluxus, Dick Higgins, en 1966, cuando ha aparecido el término intermedia, como una estética que señala a Duchamp en el "inicio" de este nuevo arte, con lo que insta a vincular diversos medios en una misma obra artística. En el campo de la crítica literaria y del arte, Werner Wolf ha usado este término intermedialidad o heteromedialidad (2005) para observar las relaciones entre lo literario y lo plástico, pero también con la performance, las instalaciones y los nuevos medios digitales. Wolf incluso ve la necesidad de conformar una narratología transmedial, producto de las relaciones intermediales expandidas de la ficción (2017). De forma similar, Henry Jenkins ha propuesto la idea de "transmedia storytelling" en un artículo en *Technology Review* (2003), que evolucionó en *Convergence Culture* (2006)[18] y sus trabajos posteriores. Para este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[18] Para Jenkins, el *transmedia storytelling* están asociado con la convergencia de los medios y la expansión de las narrativas a través de múltiples plataformas mediales. Aclara que esto constituye un proceso donde los elementos de la ficción se diseminan a través de los canales con la finalidad de crear una experiencia coordinada de entretenimiento, donde cada medio aporta a la historia desde sus

teórico, dichas "transmedia storytelling" implican una nueva forma de producción artística y cultural, las cuales se articulan a través del empleo de diferentes medios, canales e, incluso, a través de diferentes co-creadores. El teórico estadounidense se enfoca principalmente en fenómenos de la industria cultural y, por lo tanto, sus indagaciones suelen expandirse a nociones como franquicia, serialidad, mercadotecnia y *merchandising*. Pese a que la postura de Jenkins es relevante en este trabajo, aquí se asumen con más entusiasmo aproximaciones como las de Domingo Sánchez-Mesa Martínez (2019) [19], quien pide hablar más bien de narrativas transmediales, donde resulta necesario reconsiderar la intermedialidad (transferencia e inserción entre y dentro de los distintos medios) como elemento constituyente de la transmedialidad. Teresa Vilariño Picos ha advertido que esta naturaleza transmedia debe ser asumida no "solo como una necesidad industrial […], nos tiene que servir para establecer un escenario de posibilidades creativas y discursivas, que se entroncan con el arte más experimental" (2016: 75). En consonancia con esta visión, Sánchez-Mesa llama a investigar dichos fenómenos transmediales en formas culturales y artísticas no consideradas por Jenkins, como son el teatro y la performance, el cine documental, el activismo transmedial, la creación colaborativa, la literatura digital, pero, también, la autoficción en su expansión y configuración a través de imagen de otros medios, es decir, más allá de lo meramente textual[20]. Asimismo, estas otras posturas que se separan de la de Jenkins buscan incluso observar la transmedialidad en su dimensión estética, al cuestionar el uso de los nuevos medios, como hace Lev Manovich (2001) o Marie-Laure Ryan (2004, 2008, 2013, 2014). Estas perspectivas

posibilidades formales, pero también a la trama global (2007, s.p.). A partir de estas perspectivas del estadounidense han surgido otras posturas, donde destaca la figura del crítico argentino Carlos Alberto Scolari (2008, 2013, 2014), que han tratado de observar estas configuraciones narrativas que son empleadas no sólo por la industria del entretenimeinto, sino también por el periodismo, la comunicación política y la educación.

[19] En sus estudios individuales y en colaboración (2017, 2019), Sánchez-Mesa ha expuesto su entendimiento de las formas de las narrativas transmediales; asimismo, ha contribuido a la expansión al estudio de lo transmedial en otras formas artísticas y culturales.

[20] Esta posibilidad de una literatura expandida ha sido abordada en *Textualidades (inter)literarias*, donde se señalan los desplazamientos contemporáneos de la literatura, la cual, consideran, "se ha descentrado —o, quizá, mejor, mutado— a través de una intensa apertura a ámbitos artísticos o culturales próximos, así como a soportes y medios emergentes" (Abuín, Cabo y Casas, 2020: 7). En una vía similar incide el trabajo de Sánchez-Mesa y Jan Baetens en "La literatura en expansión, intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *New Media Studies*" (2017).

que exponen la autoficción como una narrativa transmedial son las que acompañan la presente discusión sobre las formas artísticas estudiadas en este trabajo, las cuales incluso involucran aquellas otras dimensiones en juego con las nuevas formas transmediales, como es la participación del espectador que se involucra más allá de su viejo rol como receptor.

La hibridación e intermedialidad del discurso de mitologización de sí es rastreable desde los primeros usos intermediales que aquí se han observado, como es la fotoautobiografía de Twain; para dar paso a nuevas formas de autoficcionalización intermedial en el libro, como son las de Breton y Barthes; pero también las que van más allá del libro. Esta intermedialidad de los discursos del yo, dada por su búsqueda por la expresión de la imagen que intersecte lo real-ficcional y lo autobiográfico-autoficcional, evidencia la búsqueda por establecer una multiposicionalidad del autor/artista contemporáneo en el campo del arte, pero, más aún, para exponerse en él. Muestra de esto es el libro del mismo Barthes, quien afirma que, después de todo, hay una "vuelta" del autor, que entonces debiera ser una vuelta desde la muerte a la que lo había conferido:

> Retour de l'auteur, mais "à la moderne", non pas retour du Passé: ce sont les souvenirs qui font vieillir; je ne veux pas que le passé me pousse, m'expulse. Non pas m'exprimer mais m'écrire. Effet: heureux pour ceux avec qui je suis déjà en complicité (2010: 100).

Barthes crea un discurso autoficcional que va más allá de lo literario, al vincular lo textual y lo visual, y reconoce la presencia del yo-autor, que años atrás había tratado de negar, cuando instó incluso a los autores y a los lectores a no dejarse "atrapar" por el autor en el libro. En este punto, la producción de obras como *Nadja* o *Roland Barthes par Roland Barthes*, surgen como estructuras intermediales iniciales, las cuales expulsaban la negación del autor y abrían paso a lo que Nachtergael llama una búsqueda por la mitologización de sí (2012). Esta condición renovadora del medio le permite proponer a Nachtergael que estos libros nos ponen ante una "néo-littérature":

> Il s'agissait pourtant de faire surgir un corpus littéraire transmédial, présentant des formes "hors du libre", "à la marge", "expérimentales",

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> comme on a tendance à les désigner. [...] La néo-littérature s'appuierait donc sur une sémiologie esthétique et sur une circulation disciplinaire commandée par le caractère transmédiatique des fictions, récits, narrations mise en oeuvres (2017: 286).

Lo anterior incorpora dos aspectos fundamentales para la autoficción contemporánea textual y en el arte en general. En primer lugar, la idea de transmedialidad, que, como enfatiza Henry Jenkins (2006, 2007, 2011), hace uso de aspectos como la contigüidad, continuidad y comunicación de un discurso artístico o de un mundo ficcional, lo que implica un tránsito de la ficción literaria o cinematográfica a través de diferentes medios o canales. "The purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story" (Jenkins, 2011: s.p.). Aunque las preocupaciones de Jenkins y gran parte de sus continuadores se centran en este fenómeno en la cultura de masas, franquicias, adaptaciones y otros fenómenos vinculados a la industria del entretenimiento, la propuesta de narrativas transmediales aún es útil para observar a la literatura y el arte contemporáneo. No hay contradicción y menos traición respecto a las propuestas de Jenkins, toda vez que su noción de transmedialidad se nutre de las nociones previas de transtextualidad del crítico literario Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982), quien entendía la relación del texto ficcional con otras obras (principalmente literarias) como podían ser de intertextualidad, paratextualdiad, metatextualidad, architextualidad y finalmente hipertextualidad. En dicho libro, establece como hipertexto las relaciones de un texto con otros textos, e impone ya las ideas de extensión, por secuela o precuela, e incluso reducción, del discurso narrativo y sus componentes. Mientras que en *Seuils* (1987), el mismo Genette estudia las relaciones de paratextualidad, donde establece las relaciones con textos e incluso emisiones verbales, como entrevistas y conferencias (que son ya performances del artista en el campo cultural y social).

La autoficción puede ser entendida como una narrativa trasnmedia en tanto el discurso artístico transita entre diferentes medios y, generalmente, cada uno hace su propia contribución (coincidiendo con Jenkins). Pero no sólo es la transmediación de una trama lo que en este trabajo se observa, sino que en este punto entra en juego

entender al yo autoficcional como un ente ficcional, el yo "personaje" de su propia ficción. Esta es una indagación que he comenzado en otros trabajos, *Poética de la diseminación* (2011) y *Mundos (casi) imposibles* (2018). En estos trabajos ha sido fundamental lo expuesto por Gérard Genette en *Metalepsis* (2004), en donde la posibilidad de que entes ontológicos, como los personajes de un mundo posible de ficción, transiten a través de la metalepsis de un mundo posible a otro. Por su parte, Richard Saint-Gelais afirma en *Fictions transfugues* (2011) que no sólo los personajes, sino también las tramas y otros elementos de la ficción, pueden transitar entre espacios ficcionales, pero también más allá de la obra de "origen", por lo que llama a este fenómeno transficcionalidad. La teoría de Saint-Gelais adopta así las propuesta de la metalepsis *à la* Genette, pero también implica lo que Lubomír Doležel había expuesto en *Heterocósmica* (1999), como la posibilidad de extender una red de ficciones a través de iteraciones de los constituyentes ficcionales; así mismo, el teórico de la transficcionalidad reconoce las ideas contenidas en *Palimpsestes* y las vías de la hipertextualidad. A pesar de la similitud entre los términos de estos críticos, Marie-Laure Ryan (2008, 2013 y 2014) ha estudiado los cambios que se dan con los traspasos donde: "the term *trans* suggest a relation between two distinct worlds and two distinct text. [...The] worlds projected by the two texts must be distincts, but related to each other" (2008: 395-398). En reconocimiento a estos teóricos, aquí se hará uso distinguido de sus propuestas. Además, la idea de la transmigración se expande de la ficción (trama autoficcional) y del ente ontológico (yo autoficcional) a un entendimiento que implica observar al yo autoral tanto por su *ethos* como por su postura. Con ello se abre la posibilidad de que la transficcionalidad y transmedialidad impliquen la imagen del autor producto de sus obras artísticas, así como por la interacción en el ámbito social, con la crítica, los medios y sus lectores/espectadores (cuestión iniciada por Genette en *Seuils*). Por ello, los usos que se harán aquí de la ficción transmedial y transficcional implican la diseminación de la ficción a través de diferentes medios y la observación de estos medios como contenedores de la ficción.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TENTACIÓN LITERARIA, TENTACIÓN AUTOFICCIONAL Y EL CUERPO COMO CORPUS ARTÍSTICO

En el arte contemporáneo hay una búsqueda que implica la aproximación a la literatura desde las otras disciplinas; este fenómeno es considerado por los críticos, entre ellos Pascal Mougin (2017), como la "tentación literaria" ante la cual los artistas sucumben. Lo anterior puede verse como una forma en que la obra plástica, audiovisual, performativa o conceptual se anexa a lo literario, pero también como el paso para que escritores y artistas configuren una neo-literatura[21], a la que se refería Nachtergael. Más allá del soporte que implicaba el libro, esta neo-literatura, implicaría la posibilidad de conformar una producción "hors du livre", una literatura de exposición, literatura plástica, donde se encuentran la ficción y los medios, intermedialmente pero también transmedialmente. Sin embargo, imponer fronteras disciplinares mantiene la añeja distinción entre arte y literatura, que, como advierte Mouguin en *La Tentation littéraire de l´art contemporain*, distancia las disciplinas y establece hegemonía entre ellas (2017: 11). Higgins, por su parte, recordaba que la separación entre los medios que ha permanecido hasta el presente ha sido un efecto del cambio de paradigma que significó el Renacimiento, a causa de las divisiones sociales (1966: s.p.). Las palabras de Higgins son valiosas, pues exponen esta separación de las artes como aquello que el arte contemporáneo ha de trascender; es de este mismo paradigma del Renacimiento y la Modernidad del cual surge la idea de autor, como se ha citado páginas atrás. Así, a través de la historia y más en la época contemporánea se ha evidenciado la innecesaria distinción entre escritor y artista. La práctica artística demuestra que artistas-escritores puede ser una sola categoría entendida en términos de un artista.

En este trabajo hay un lógico interés por artistas que se autoficcionalizan en sus obras artísticas y siguen dicha tentación literaria. Antes se ha propuesto que la

[21] Esta neo-literatura, también entendida como literatura post-textual, ha sido expuesta en relación a la poesía por Agustín Fernández Mallo en su emblemático ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009). En este libro, Fernández Mallo sostiene que la literatura textual, en particular la poesía, se ha estancado, mientras que otras artes han encontrado vías para interconectarse entre ellas e incluso con la ciencia, la tecnología y los nuevos medios. La postpoesía buscará su encuentro con dichos elementos, sin pasar por alto que además pretende ser un arte que ponga en juego el apropiacionismo y el *remix*, con lo que se desbancan las ideas de autor, autoría, autoridad y, desde luego, de originalidad.

performance implica una estética y un poder que pueden ser recolocados en otras artes, y que, como parte de esta estética, el cuerpo del artista y la obra que realiza se corresponden. Al estudiar a los artistas de este trabajo, se observará que su interés por autoficcionalizarse se da como un acto estético que está más allá de una simple enunciación del nombre propio y su identidad, haciendo patente una acción que construye tanto su identidad como su obra de forma simultánea. De esta manera, la creación artística redundará en lo que se puede entender como una auto-imagen del artista, como la llama Amelia Jones en *Self/image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006). Para esta crítica, la época actual y las tecnologías impactan en la representación del sujeto que explora los medios para interrogar los límites de la subjetividad, creando piezas que "enact the self (and most often of the artist her or himself); [...] all of them, then, participate in what I call 'self imaging' — the rendering of the self in and though technologies of representation" (xvii). La postura de Jones es valiosa para esta investigación, pues aquí se coincide en que estas auto-imágenes crean contradicciones y paradojas que, en conjunción con la presentación de sí, abren dilemas y paradojas ontológicas, epistémicas y psicológicas.

Esta *self/image* es una de las vías en que puede entenderse el mismo fenómeno que antes se ha calificado como la mitologización de sí, la mitología individual, o mitología del autor. Si bien en este trabajo se emplean estos términos, el interés mayor se coloca en observar al autor y su obra como un ser o ente autoficcional que se performa en el mundo y performa su identidad. Esto será observado en este trabajo como la conformación de un "dispositivo"[22] autoficcional-performativo con que el

[22] Giogio Agamben parte de la noción de Michel Foucault de dispositivo, para quien éste implicaba un conjunto de estratetegias de relaciones de fuerza, las cuales condicionan el saber. El filósofo italiano reformula dicha noción para entender con ella "cualquier cosa que de algún modo tenga capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y discursos de los seres vivientes" (2015b: 23); los cuales implican procesos de subjetivación que, en el capitalismo tardío, pueden ser vistos como formas de desubjetivación. Ante la fuerza de los dispositivos actuales, sugiere la posibilidad de establecer otros dispositivos articulados a través de la profanación —o contradispositivos—, con los cuales restaurar la subjetivad y el mundo. De forma similar, Deleuze (1989) entiende como dispositivo líneas de fuerza que vinculan puntos en una trama, una red de poder, saber y subjetividad. Un dispositivo produce subjetividad; este puede ser, por ejemplo, una ciudad, una prisión, un movimiento social, o un género literario (186) como régimen de enunciación sobre la visibilidad; ante los dispositivos, desde la óptica deleuziana, la línea de fuga aparece como la posibilidad de modificar los dispositivos o escapar de ellos. Así, líneas de fuga de Deleuze y la idea de profanación de Agamben comparten también similitud, ambos implican un contra-dispositivo, y expresan una salida a la dessubjetivación. De ahí que el discurso estético de lo

autor incide en sí, en su obra y en el mundo. Aquí resulta necesario recordar la propuesta antes mencionada de Guattari, quien afirmaba la posibilidad de hacer de los medios artísticos máquinas estéticas que, "al hacerse maquínica, máquina estética, [...] puede convertirse en una palanca esencial de resingularización subjetiva y generar otros modos de sentir el mundo" (1996: 119-120); pero, más aún, llama al artista a "devenir máquina". En este trabajo se sigue la idea de Guattari sobre la posibilidad del dispositivo estético, aquí el dispositivo autoficcional, para crear singularidades mutantes, como las llama el teórico francés; lo anterior es una posibilidad de la performance, como se dijo, pero también de la autoficción en su producción de múltiples discursos de sí y la búsqueda de la alteridadad más allá del autor (Gasparini, 2016: 181). Pero también se reconsidera la idea de Martens y Watthee-Delmotte del autor-escritor como objeto cultural, entendiendo la posibilidad que la autoficción abre para ser considerada como un dispositivo-objeto-sujeto, más allá de un uso patrimonial nacional, ahora como un cuerpo-obra que sirve para observar las subjetividades contemporáneas y como vía para recolocar la idea de *communitas* en el mundo actual. Este rasgo de lo "auto" que implica lo colectivo es lo que ha señalado García Barrientos respecto del autoteatro, al sostener que estas formas involucran intereses identitarios y testimoniales de la sociedad, los cuales "coinciden en utilizar lo autobiográfico para hablar de otra cosa, más general, que nos atañe a todos" (2014: 134); al igual que Casas, quien señala que la autoficción se instaura como un discurso del yo que expresa a la colectividad, en particular, cuando se emplea para exponer las experiencias colectivas traumáticas (dictadura, represión, censura), las cuales "han encontrado en las literaturas del yo un cauce de libertad" (2014: 10). La autoficción que se aborda en este trabajo nos muestra la identidad del artista como plural, abierta, dispositivo, interfaz, palimpsesto, espacio liminal, rito de paso y transformación, siendo estos elementos lo que habilitan el funcionamiento del dispositivo autoficcional.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autoficcional será visto en el presente trabajo como una forma de dispositivo (o contradispositivo), es decir, como vía para reconformar al yo en sí y en su relación con el mundo.

METODOLOGÍA. CUERPOS Y CORPUS ARTÍSTICOS DE LA LITERATURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Esta investigación se compone de tres partes que, más que una división por disciplinas artísticas, temporalidades o nacionalidades, representan una organización por procedimientos y fines estéticos. Por ello, las partes no estarán exentas de relacionarse entre sí, así como replicar ciertos fenómenos y contradecir otros. De esta forma, es necesario aclarar que los autores de las obras estudiadas corresponden a la literatura, al cine, las artes visuales y las performativas. Por otra parte, la nacionalidad de los autores de este trabajo es significativa en tanto que busca establecer un diálogo entre la cultura del mundo hispanohablante y el mundo francófono. Lo anterior no se da como una preferencia deliberada, sino como la lectura sobre una relación real de migración de estéticas y posiciones teóricas y filosóficas entre ambos ámbitos nacionales-culturales. Es significativo entonces que todos estos elementos provenientes de la cultura francófona coincidieran alrededor de la "creación" de la autoficción en la literatura y las artes: el origen del término autoficción en la obra de Doubrovsky; la figura de Marcel Duchamp como punto de partida para una exploración intermedial-transmedial de la imagen ficcionalizada del artista; la incursión de los libros textuales-visuales de Breton y Barthes; y la tradición crítica y teórica en torno al autor, su "muerte" (con Foucault y Barthes) y su "retorno a la vida" (con Barthes nuevamente). Este aporte continúa hasta el momento actual, con las propuestas teóricas y críticas para observar el arte autoficcional: desde Meizoz, sobre el *ethos* y la postura del artista; las aportaciones sobre la transficcionalidad de Saint-Gelais; así como la discusión, vía Mougin, sobre la tentación literaria del arte contemporáneo, que implica la ejecución de la intermedialidad y la transmedialidad, con que se abre la posibilidad de conformación de una "neo-literatura". Pese a la relevancia de la cultura y la teoría francófona, este trabajo mantiene una marcada preocupación por los fenómenos autoficcionales y autoperformativos del mundo hispánico contemporáneo. Para este trabajo se ha conformado un amplio corpus de estudio primordialmente hispánico, en el que se abordarán obras de César Aira, Mario Bellatin, Alejandro Jodorowsky, Pedro Manrique Figueroa, Marcel·lí Antúnez y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Guillermo Gómez-Peña; estos autores serán asociados con los autores francófonos Marcel Duchamp, Michel Houellebecq y Sophie Calle.

Este trabajo ha sido dividido en tres secciones. En la Parte Uno se aborda a César Aira, en particular su libro *Cómo me hice monja* (1998), una novela autoficcional que se gesta en medio de un proyecto de mitificación del artista. La obra de este escritor ha sido calificada por la crítica como "mala literatura" o, por el contrario, como una de las estéticas más sofisticadas en Latinoamérica. Sobre este texto se explora la posibilidad de coincidencia o no con el nombre propio del autor, su género, su identidad. De Mario Bellatin se analiza su novela fragmentaria y experimental *El Gran Vidrio* (2007), así como la imagen del autor y la rearticulación de su ficción con su paso a otros medios, principalmente el cinematográfico. De Marcel Duchamp se atienden algunas de sus obras, como *La Mariée mise à nu par ses celibataires, même* (1917b), *La bôite verte* (1934), así como algunos de sus autorretratos, como *Rrose Sélavy* (1920 y 1921), donde se establece la imagen del artista alterado en su identidad y su género[23]. Estos artistas son observados en relación directa con la ficcionalización de sí a través de diversos dispositivos artísticos, como entes transficcionales y transmediales. Asimismo, se sigue la propuesta de Jean-François Lyotard (1990), quien asume la obra y figura de Duchamp, más que como un performer de sí, como un trans/former. Son estos elementos los que acercarán la comprensión de la performatividad de los autores que devienen performers de sí en la autoficción.

La Parte Dos de este trabajo explora dos obras del cineasta Alejandro Jodorowsky *La danza de la realidad* (2013b) y *Poesía sin fin* (2016), las cuales han sido catalogadas por la crítica como "autobiográficas", pero aquí se observarán como autoficciones cinematográficas y autoperformances fílmicos. En ellas aparece una remarcada necesidad por evidenciar la remediación artística que suscita el encuentro

[23] En *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014), Javier Guerrero ha estudiado la autorrepresentación y el uso del cuerpo como la materia para la construcción de un discurso del yo. En particular, Guerrero estudia escritores-artistas que rompen con las ideas tradicionales del género y su binarismo; el crítico aborda las figuras de Reinaldo Arenas, Salvador Novo, Armando Reverón, Fernando Vallejo y Mario Bellatin, este último es parte de los autores analizados en el presente trabajo. Las "disrupciones" de la identidad sexual son una constante en mi investigación, al encontrar estos rasgos críticos en la obra de Marcel Duchamp, César Aira, Mario Bellatin, pero también en las performances de Guillermo Gómez-Peña.

intermedial en su cinematografía que tienden a construir una "pieza total" (en el sentido wagneriano del espectáculo total), lo que aquí se asumirá como una condición ineludible para la construcción de la imagen-ficción con que el cineasta conforma el mito de sí. Por su parte, el apartado dedicado a Michel Houellebecq analiza sus obras tanto literarias como fílmicas, entre las que se observan con mayor atención *Extension du domaine de la lutte* (1994) y su filme homónimo (1999), la novela *La Carte et le territoire* (2010) y la película de Nicloux Guillaume *L´Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), que el autor protagoniza. Estas obras serán leídas a la luz de la noción de postura de autor, autoficción, transficcionalidad del autor y narrativa transmedial, a través de sus obras y las producidas por terceros. Por ello se observa el *ethos* y la postura del artista, la intervención de este en el campo literario y en la vida social, así como la participación de la prensa y la crítica en la conformación de la figura del autor y, luego, de la autoficción. Todos estos elementos serán observados como co-autores o autores subrogados de la autoficción, lo que plantea la cuestión ¿quién puede escribir la ficción autoral, el autor o también un tercero? ¿qué es un autor y quién tiene autoridad autoral en la autoficción? Por ello resulta valioso observar al tercer autor de esta segunda parte, Pedro Manrique Figueroa, creador del *collage* en Colombia, un artista multidisciplinar e intermedial. La figura de Manrique ha sido co-creada por el artista Lucas Ospina y una serie de artistas, críticos, galeristas, curadores y un sinnúmero de colaboradores voluntarios e involuntarios. Entre ellos, destaca el cineasta Luis Ospina, quien filma el documental *Un tigre de papel* (2007), a través del cual presenta simultáneamente la biografía del artista del *collage* y su propia autoficción. La conformación del yo-autor ficcional posibilita la autoficcionalización de Lucas Ospina, Luis Ospina y otros, y abre el dispositivo autoficcional para próximas ejecuciones artísticas. Este aspecto será crucial para la lectura de los autores de la tercera parte de esta investigación.

En la Parte Tres se aborda al performer catalán Marcel·lí Antúnez, quien aparece como un cíborg-performer o el ejecutor de un cíborg-teatro. Por ello, el estudio hace hincapié en las performances como *Epizoo* (1995) o *Rèquiem* (1999), donde incorpora dispositivos tecnológicos que lo convierten en su autoficción-autoperformance posthumana. Antúnez se presenta como una interfaz a la cual el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

espectador es convocado y quien, al participar, deviene en el último eslabón de la obra, del sistema biológico-tecnológico, así como parte de la *communitas* posthumana. Asimismo, se toman en consideración performances como *Afàsia* (1998), donde el autor se recoloca en la confluencia de lo dramático, el cuerpo, la tecnología y la literatura clásica, para auto-ficcionalizarse en la vía estética que ha creado para sí, la sistematurgia. La figura de Guillermo Gómez-Peña es abordada prestando especial atención a la multiplicación de discursos que el performer crea desde su corporalidad, al mutar a "El Mad Mex" o "Border Brujo". Con ello se observarán las identidades que se articulan a través de los yoes feticheizados y marginados, en particular en sus performances *Ethno-Techno* (2005) y *Mapa/Corpo 2* (2007). Se observarán estas piezas donde el autor actúa como mediador o facilitador de "rituales" contemporáneos, con los que se indagará en la forma en que es creado un momento para la conformación de la *communitas*, a través del reconocimiento de sí y de la otredad, vía la performance. Por su parte, la artista Sophie Calle es estudiada en este apartado, prestando atención a la conformación de la *communitas*[24] como foco de su performance *Prenez soin de vous* (2007). Esta obra será entendida como la vía de Calle para autoficcionalizarse fuera de sí o, dicho de otra forma, para establecer una corporalización de sí a través de ciento siete mujeres que re-performan su obra intermedial y transmedial. Calle además es observada como la creadora de ficcionalizaciones de sí que son co-creadas con otros artistas e individuos, conocidos o desconocidos, quienes participan de forma voluntaria o involuntaria. Con ello se establece una insistencia sobre el cuestionamiento observado a lo largo de este trabajo, respecto a los límites de la ficcionalidad y la realidad, de la autoría y la autoridad

[24] El filósofo francés Jean-Luc Nancy ha discutido ampliamente sobre la idea de la comunidad, desde *La Communauté désœuvrée* (1986) hasta *La Communauté désavouée* (2014). En estos libros ha sostenido que el concepto de comunidad es irrealizable en la sociedad contemporánea, luego que esta ha sido expropiada de los individuos, incluso ha sido empleada en contra de ellos y la sociedad. Por ello llama a volver al momento anterior a la ruptura con esa verdadera comunidad para reestablecerla. En *La Communauté désœuvrée* propone entender nuevamente a la comunidad en el momento contemporáneo y para la construcción de un futuro. "La comunidad se revela en la muerte del otro: así, se revela siempre al otro. La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los «mí-mismos» […], sino aquel de los yoes, que son siempre otros (o bien, no son nada). […] No es una comunión que fusione los mí-mismos en un Mí-mismo o en un Nosotros superior. Es la comunidad de los otros" (2000: 26).

sobre la obra, así como sobre la relación entre la conformación de una obra (corpus artístico) y la construcción de la identidad autoral y real (corpus factual del yo autoral).

OBJETIVOS

Con todo lo anterior se observa que las obras de trabajo se vinculan con la representación de sí del artista, el autor que se autoficcionaliza. Pero, más allá de asumir que estas obras autoficcionales son creadas para nutrir un narcisismo banal, aquí se analizarán las implicaciones que cada autor establece sobre la idea de sí y el otro como sujeto contemporáneo, sobre los límites de los discursos artísticos en su continuidad o reacción ante los preceptos aristotélicos. Además, se cuestionará las implicaciones de abrir la posibilidad de un discurso literario más allá de lo textual, pero también de la transficcionalización y transmediación de los discursos artísticos en un entramado de medios y mundos ficcionales. Así mismo, se indagarán las ideas de autor, autoría y autoridad sobre la obra, con que se vincula no sólo a otros autores como co-creadores, sino al lector, a los medios y la crítica.

HIPÓTESIS

Por todo esto, la hipótesis de esta investigación sostiene que la autoficción contemporánea es articulada como un dispositivo que habilita la performatividad del yo, que se articula a través de procedimientos intermediales, transficcionales y transmediales; además, que es este dispositivo del yo el que permite expandir la pieza autoficcional más allá de la obra como espacio cerrado y más allá de un discurso artístico, para alcanzar una fuerza performativa que se vincula con la realidad social que, reflexivamente, incide sobre la obra y el yo autoficcional. Más aún, que esta estética de la autoficción permite cuestionar y subvertir nociones como realidad-ficción, la autoridad del autor, así como la vinculación entre el autor y su lector/receptor, quien es incorporado al proceso creativo de las obras. De esta forma, en las páginas siguientes se encuentran una serie de autores del mundo hispanohablante y francófono que incorporan nuevas vías estéticas en el arte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contemporáneo, las cuales se han habilitado a partir del yo-autor como dispositivo estético, cuyo arte posee un poder performativo para transformarse a sí y que, siguiendo a Guattari, implica un devenir máquina estética para producir subjetividades mutantes que le permitan al sí y al otro recolocarse en el escenario de adversidad que es el mundo para el yo contemporáneo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PARTE I
Aira, Bellatin y Duchamp, trans/formers de la autoficción

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. Manual de uso para artefactos del yo. César Aira, cómo no hablar y hacerse monja

AIRA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA OBRA

El escritor César Aira nació en 1949 en Coronel Pringles, Argentina. La obra de Aira logra destacar en la literatura latinoamericana al marcar una distancia respecto a sus contemporáneos argentinos. Sin embargo, esa distancia se da, como él mismo ha expuesto, sin extraviar el vínculo con sus antecesores, como son Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Alejandra Pizarnik, Manuel Puig, Copi y Osvaldo Lamborghini. Su obra es prolífica, pues desde la aparición de *Moreira* en 1975 hasta la fecha suma alrededor de cien obras publicadas, entre las que se encuentran novelas, libros de cuentos y relatos, de miscelánea, teatro, así como ensayos y crítica. Sus piezas implican, ante todo, la puesta en crisis de la literatura, de los géneros literarios, de la idea de la obra como ente individual, al pretender crear un proyecto mayor que hace que las piezas individuales sean, más que comunicantes, obras encadenadas. Han sido algunas de estas características las que lo han marcado como un autor que se desvía, ya no sólo de la producción de sus contemporáneos argentinos e hispanoamericanos, sino también de la producción literaria en general. Lo anterior ha sido determinante para su recepción más allá de su nación y su continente, hasta plantarse de manera definitiva en el mercado editorial iberoamericano, e incluso acceder al público de otras lenguas a través de las traducciones de su obra. Entre las novelas que le han merecido dicho reconocimiento se encuentran *La liebre* (1991), *El llanto* (1992), *El congreso de literatura* (1999), *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998) y *Cómo me hice monja* (1993), que es el objeto de estudio del presente capítulo.

La obra de Aira posee una poética reconocible, que el mismo autor ha expuesto a través de sus narraciones, ensayos y conferencias. La especialista en la obra del argentino, Sandra Contreras, advierte en *Las vueltas de César Aira* (2002) que lo que rige su narrativa es la estética de la vanguardia, hasta afirmar que: “Aira siempre lee y piensa desde la vanguardia” (2002: 13). Lo anterior coincide con la que puede

considerarse una exposición de principios estéticos, una conferencia que pronunciara Aira en un congreso dedicado a la literatura híbrida, la cual tituló como *Ars narrativa* (1993). Esta conferencia es, en resumidas cuentas, la expresión directa de una poética que se hace evidente en cada entrega, en cada novela o relato. Ahí, Aira establece las vinculaciones con las formas artísticas de la vanguardia, el surrealismo, la escritura automática; y, también, establece su nexo con artistas como Marcel Duchamp y su pieza *El Gran Vidrio*. La confesión de la influencia que las vanguardias tienen en su obra no ha quedado sólo en su *Ars narrativa*, sino que esto ha sido reiterado en su reciente libro *Sobre el arte contemporáneo* (2016). Ahí, vuelve a establecer el interés por Duchamp como origen de su propia estética, pero también del arte de vanguardia y del arte contemporáneo: "En el comienzo estuvo Duchamp; casi podría decirse que fue el mito de origen" (45). Este encuentro personal se liga con la pieza *El Gran Vidrio*, y narra la experiencia:

> Fue en el año 1967, cuando compré en una librería de Buenos Aires el libro *Marchand du Sel*, primera compilación de Marcel Duchamp [...], traía un desplegable transparente en el que estaba fotografiado el Gran Vidrio [...]. Lo que se me reveló a través de aquel desplegable transparente, fue la inutilidad de escribir libros [...]. Había llegado la hora de hacer otra cosa. Esa otra cosa (que por lo demás ya estaba hecha y la había hecho Duchamp) fue lo que hice en definitiva, usando el disfraz del escritor para no tener que explicarme (14-16).

La cita anterior da cuenta no sólo del vínculo entre Aira, Duchamp y el arte de vanguardia, sino de una definitiva intención por crear una literatura diferente, a riesgo de merecer que la crítica calificara sus obras como "mala literatura". Aquí es relevante también señalar esta mala literatura como forma antidiscursiva, lo que Aira habría tomado prestado del artista francés:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Este programa [su proyecto literario] era antidiscursivo [...], sacaba a la escritura del campo de la cháchara del sabelotodo y la ponía en longitud de onda de los juegos de la inteligencia y la invención, por donde había pasado

> Duchamp y donde pasaba su copiosa estela, que poco después empezaría a llamarse Arte Contemporáneo (16).

De esta forma, observamos en Aira un proyecto de antidiscursivismo artístico a la vez que literario, pero no banal, sino nutrido por un interés en rearticular lo literario desde la mirada del arte contemporáneo. La labor de Aira será crear algo no meramente literario, esto es, un dispositivo artístico.

Por supuesto, estas ideas nos llevan a recordar a otras obras creadas por Duchamp, llamadas por él mismo *readymade*, de las cuales Aira aplicará su "mecanismo" a la literatura. Son estas conexiones las que permiten observar cómo las vanguardias dotan a la obra de Aira de un elemento primordial, la idea de "procedimiento". El procedimiento es entendido por él como el proceso de crear, es decir, de continuar con la tarea de la creación, y enfocarse en dicho proceso más que en un producto final. A estas ideas se asocia la de invención o producción de objetos artísticos, que, como afirma Contreras, se da con la "reinvención del proceso artístico" (2002: 17). Esta idea del procedimiento se enlaza a todos los demás rasgos de su poética. Entre ellos, el uso del registro genérico, al extrapolar el género literario como un mero pretexto para producir otra obra. Por ello, Aira no tiene problema en decir que el género literario es el punto del que parte su disociación genérica.

A estas operaciones se le suma el frecuente empleo de la precipitación súbita del desenlace. No sólo el género literario es algo de lo que hay que liberarse en un momento dado, sino también de la novela misma que se está escribiendo. Se encuentra en su narrativa una "urgencia del relato que siempre es urgencia por llegar al final" (Contreras, 2002: 21). A ello se debe también la recurrente entrega de finales abruptos, desde luego, pero también abiertos, o ambiguos, y algunos que pueden entenderse como inacabados. Son estas características las que le han valido ser catalogado como un autor de obras "deficientes". Más aún, la deficiencia o la precariedad es para el autor argentino la posibilidad del arte, pues considera que: "El arte en cambio no es arte si se hace bien. [...] Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se le puede calificar de bueno es porque ya está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados" (Aira, 2016: 33). En consecuencia, estas presuntas deficiencias caben en el proyecto del artista, para quien "escribir bien"

es un aspecto más que abandonar, como parte de su procedimiento, el cual él denomina "huída constante" (Aira, 1993: 2), en la cual el principio es continuar: continuar la escritura con una pieza más.

Para Contreras, este anclaje con las vanguardias desliga a Aira de cualquier pertenencia a lo posmoderno. Aquí se considera como obras posmodernas no sólo a aquellas que ponen en juego características precisas como la hibridación genérica, la fragmentariedad, la implicación del autor en la obra o la autorreflexividad, sino las que establecen una búsqueda más profunda, como podría ser la problematización de la narrativa y las implicaciones ontológicas que estas obras expresan (Hutcheon, 1988 y 1989; McHale, 2004). Respecto a catalogar o no la obra de Aira como postmoderna, Contreras advierte, citando a Gianni Vattimo, que la disolución de la categoría de lo nuevo "signó al proyecto moderno, […mientras que] la literatura de Aira, por el contrario, se quiere afirmación radical de una poética de la innovación" (2002: 31). En contraparte, Mariano García sostiene que no se trata de encasillar la obra de Aira, sino de ver las coincidencias de su estética con la estética postmoderna y "algunos recursos narrativos considerados característicos de este periodo" (García, 2006: 25). Por una parte, el argumento de Contreras es que su pertenencia a una estética vanguardista excluye por principio a la obra de Aira de la estética postmodernista. Por otra parte, García expone que es la problematización de la narrativa lo que permite que las novelas puedan ser vistas, pese a "su diálogo exasperado entre realismo y surrealismo, como posmodernas" (23). Esto confirma que la estética postmoderna está más allá de un catálogo de elementos, temas o procedimientos determinados, que podrían o no ponerse en marcha en una obra, sino que se sitúa en una búsqueda discursiva. Búsqueda que, en el caso de Aira, no es suspendida por su filiación con las vanguardias y sus ideas "modernas" del mundo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESTÉTICA DEL NOMBRE PROPIO

Hasta este punto se había dejado aparte un elemento característico de la obra de Aira, el empleo del nombre propio en su literatura. Desde las primeras líneas de este capítulo podía ya advertirse este juego del autor implicado en la obra. El mismo título,

por ejemplo, de la novela *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998b), evidencia esta búsqueda. Para Contreras, se trata de "una poética que lo apuesta todo al nombre propio en tanto cifra la invención de un estilo" (2002: 236). Bien es cierto que se podría ejecutar un estudio que se dirija únicamente al uso del nombre propio en la obra de Aira, a la construcción de lo autoreflexivo autoral. Lo anterior es pertinente pues la literatura de César Aira suele incorporar la figura del escritor César Aira en múltiples vías. Por ejemplo, en *La costurera y el viento* (1994) ejecuta dos papeles, el del escritor que escribe la novela que se lee y reflexiona sobre ella en un cafetín de París, y el del niño César Aira, amigo del hijo de la costurera, la personaje principal. En otras ocasiones, la voz del yo se expone como no perteneciente a un César Aira, y el nombre propio del novelista se vuelve secundario; así, vemos la figura del escritor que reflexiona sobre su obra y, de esta manera, se ejecuta la vinculación, como en *Cómo me reí* (2012). Lo que es evidente es el vínculo frecuente de la figura de Aira con su obra:

> La obra en sí del artista se quiere incompleta sin él. Desde el momento en que la obra no se cierra sobre sí misma como un producto, puede incorporar todo lo que esté cerca; para empezar, incorpora al artista mismo, y una vez que se ha abierto la puerta es difícil volver a cerrarla (Aira, 2016: 45).

El escritor ve al arte contemporáneo y al artista como elementos de un discurso que no permite distanciarlos.

Los estudiosos de la obra de Aira, Sandra Contreras y Mariano García, advierten de este fenómeno, la figura del artista Aira en la obra, como una ejecución de la parábasis: la figura retórica que implica al autor dentro de la obra. Es esto mismo lo que el teórico Gérard Genette (2004) observa como una metalepsis autoral, término que será el que aquí se siga. Lo anterior también es posible observarlo como una realización de lo autobiográfico o de la novela autobiográfica. Por su parte, Jacques Derrida explicaba la relación entre ambos términos implicados en el nombre propio, la firma (el nombre del yo autoral) y la diseminación:

> On rencontre alors le problème du nom propre, en tant que vocable, appellation, la question de sa place dans le système de la langue. Un nom

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> propre comme aléa devrait ne rien signifier, devrait être une référence pure. Mais comme c'est un vocable pris dans un réseau linguistique, ça commence toujours à signifier. Le sens contamine le nonsens. (Derrida, 1977: 146).

Como se aprecia, la incorporación del yo que firma, significa; y, en la obra de Aira, esta significación está diseminada. Por ello, el sentido que porta está esparcido en las piezas que incorporan este elemento.

Lo que debe quedar claro es que la presencia del nombre propio del autor es una constante, no un ejercicio accidental. Aún más, que este fenómeno se manifiesta como el sentido que hilvana la obra del argentino. Esto es lo que da pertinencia al presente capítulo, la exacerbación de la imagen o figura del yo como proyecto literario. Aira expone un catálogo de sus personajes: César Aira, como el escritor agobiado, frívolo, degenerado: el escritor antes de ser escritor, el niño(a) César Aira en *Cómo me hice monja*; un hombre que llora; el taxista César Aira, que narra la historia dentro de la novela, entre muchas facetas más. Sin embargo, la literatura del argentino no siempre trata de poner la figura de Aira en el centro de sus narraciones, su participación puede estar reducida al principio y/o al final de la novela, a una reflexión sobre cómo escribir lo que se escribe, o a ser evidenciado por los personajes principales como un personaje más en la nómina de la novela.

Llegados a este punto podemos acudir a la idea de continuo, como la pretende ejecutar el autor argentino. Se trata de la continuidad de las obras que las asocia como un todo en construcción, una producción en la cual cada novela, cada cuento o ensayo, van formando un único discurso. En los términos propuestos por Jacques Derrida en *La diseminación* (1972), podríamos decir que la obra se encuentra dispersa, pues hay una intencion por expandir su sentido, para lo cual ya previamente se ha instaurado la posibilidad del encadenamiento ficcional. Derrida precisaba así esta mecánica:

> La diseminación abre, sin fin, esta ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni ninguna forma de presencia sujeta ya a la huella. La diseminación trata el punto en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia (2007: 41).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con esta mecánica de la diseminación Aira pone en crisis la idea de texto, comúnmente entendido como un ente de sentido que se basta a sí mismo. Más allá a la idea de obra abierta *à la* Eco (1979), el argentino promueve una visión del texto como un dispositivo que se sabe perteneciente a la transtextualidad de la literatura y, más aun, que "hace" la transtextualidad de la literatura. Siguiendo las propuestas de Genette (1982), la transtextualidad puede ser entendida como aquellas relaciones que las obras mantienen con los elementos que las circundan, como son los paratextos, o bien con otras obras que las anteceden o que las precederán, como son los hipotextos e hipertextos; entre otras relaciones transtextuales posibles. Estas relaciones, tanto en Aira como en Mario Bellatin, Michel Houellebecq o Pedro Manrique Figueroa poseen gran relevancia. Pero, como propone Derrida, lo que implica la diseminación es más que una simple tipificación de relaciones textuales. Esta visión es respaldada por Jonathan Culler, quien se detiene a subrayar esta relación del texto no como un objeto cerrado: "La novela incluye la parodia de la novela y la teoría de la novela. La esencia de la literatura reside en no tener esencia, en ser proteica, indefinible, en abarcar incluso lo que pudiera situarse fuera de ella" (1998: 163). Esta es la perspectiva desde la que puede entenderse la obra del argentino, pero más aún, como un procedimiento de crisis del yo autobiográfico, que implica un yo que se disemina a través del continuo del corpus aireano y en la novela misma. Este tipo de diseminación de la ficción ha sido entendido por Richard Saint-Gelais bajo el término de transficcionalidad[25], el cual también será empleado en este trabajo.

[25] El teórico francés Richard Saint-Gelais (2005 y 2007) parte de un enfoque narratológico desde el cual ha propuesto la idea de transficcionalidad, la cual contempla la posibilidad de que la ficción sea expandida más allá de la obra misma. Considera que son los constituyentes de la ficción, como son los personajes, los que podrán localizarse en otras piezas artísticas. Pero no sólo es el personaje como sujeto transficcional el que evidencia esta expansión, también otros elementos, como es el tema mismo, pueden circular más allá de la obra de "origen". Esta indagación de Saint-Gelais ha derivado en su libro *Fictions transfugues* (2011). Por otra parte, esta preocupación sobre la transficcionalidad ha sido espuesta por Marie-Laure Ryan (2004), enfocándose ya no sólo en observarla como un fenómeno que atañe a las obras literarias textuales, sino en su puesta en marcha a través de los diferentes medios. De esta forma, Ryan hace coincidir perspectivas como la de la transficcionalidad con las de las narrativas transmediales (2013).

LA NOVELA DEL ARTISTA, EL MITO DEL ARTISTA

La reiteración de la presencia de César Aira en su ficción y la continuidad que se establece entre cada una de sus piezas, aun cuando estas aparenten inconexión, es lo que permitirá construir lo que el mismo Aira ha denominado como *la novela del artista*. En relación a esto, Honoré de Balzac realizó una valiosa aportación para la conformación del género de la novela del artista y del imaginario social del artista. En la literatura del autor francés han proliferado los personajes que son pintores y escritores, sus problemáticas y sufrimientos; estos son los héroes en quince de sus novelas y en numerosos artículos que discuten el rol del artista en la sociedad moderna. La literatura de Balzac ha puesto en primer plano al artista en relación a su público, al consumidor anónimo y al crítico. Del mismo modo, ha evidenciado la manera en que el artista ha buscado la mifiticación de sí como el creador. Francisco Calvo Serraller (2006 y 2013) puntualiza que esta mifiticación era buscada por los personajes de Balzac incluso a través de escandalizar al público[26]. Este crítico reflexiona sobre el relato "Le Chef-d'œuvre inconnu"[27], donde Balzac expone al personaje Frenhofer como una premonición del artista en relación al arte abstracto, las vanguardias y la vinculación entre el yo y la obra; cuestiones que serán articuladas en la obra de Aira. Además del peso de Balzac, la obra de Aira adopta también el método, y por lo tanto el procedimiento, de escritura creado por Jorge Luis Borges para sí, para hacer el mito de Borges. Respecto al autor de *Ficciones*, se trata de un método, nos dice Contreras, "para *seguir leyendo*: el continuo borgiano, podría decirse, de la lectura" (2002: 268). En Aira, se trata del mito para la producción. La vida del artista como la producción literaria. Esta continuidad, pese a la inconexión temática de las novelas, es reforzada por ciertos elementos, además del nombre propio, como son los tópicos de su escritura, como el color rosa, la liebre, entre otros. Sin duda, el nombre propio es el elemento primordial, dice Contreras: "es el sostén de

[26] Calvo Serraller (2013) insiste en que en la novelística de Balzac la dimensión social del artista, su mitificación y el éxito comercial o la "surface commerciale", son aspectos ineludibles en su figuración. Además identifica estos procedimientos del personaje artista balzaquiano en la sociedad del siglo XIX como prácticas que continúan hasta el momento actual.

[27] Balzac publicó originalmente este cuento en el diario *L'Artiste* (1831) y, posteriormente, en *Études philosophiques* (1837); dicho libro reunía textos que se centraban en artistas y otros sujetos que dedicaban su vida a la búsqueda de un absoluto. Finalmente, el cuento pasó a formar parte de *La Comédie humaine* (1846).

un *mito*" (238). La diseminación del sentido se da así, en espacios separados, unidos por huellas que forman el encadenamiento. La figura ficcional de César Aira es determinante para la construcción de la novela o del mito Aira. Como se puede advertir, lo autoficcional en Aira implica más que una serie de conexiones claras entre la figura ficcional del autor y la figura del autor en el mundo real. El proyecto del argentino está más allá de una novela como espacio cerrado, como obra terminada, pues está cimentado en la continuidad del corpus que construye.

Ante una literatura donde el nombre propio y lo autoficcional están constantemente presentes, y donde la obra es pensada pieza a pieza como una totalidad siempre en proceso, resulta complejo abordar sólo una de sus novelas. Es decir, aislar una novela, como se hace en esta investigación, con el fin de estudiar un fenómeno que es constituyente de una poética no es una decisión sencilla y menos arbitraria. En principio, no se puede afirmar que la muestra sea representativa de una constante porque, ya se ha dicho antes, cada novela de Aira camina por trayectorias disímiles; cada vez que se pone en juego el nombre del autor se lanza un discurso en diferentes direcciones. Contreras expone: "César Aira ha venido ensayando, a lo largo de su ficción, un acto de autorreflexión: una *vuelta sobre sí* mismo, sobre la propia literatura, sobre la propia figura, sobre el propio nombre" (2002: 258). Aquí se ha optado por hacer una lectura de lo autoficcional en la novela *Cómo me hice monja*, que si bien se estudia de manera individual, no por ello se considera como un ente independiente o aislado. De antemano, se sabe y se advierte, por eso se ha perfilado antes la poética de Aira, que consiste en que esta novela, como el resto de su obra, es parte de un proyecto y de un afán diseminador del sentido. Por ello, la falta de mención de los lazos de esta novela hacia todas las direcciones a las que se encadene no implica que se les piense como inexistentes.

Asimismo, es preciso mencionar una razón que justifica la elección de la lectura de esta novela y no de alguna otra donde el nombre propio y lo autoficcional esté igualmente presente. Aquí coincido con las interpretaciones que han registrado Contreras y García, quienes abordan la obra completa de Aira. Contreras estudia la obra del argentino desde su inicio hasta las publicaciones del año 2002; por su parte, los estudios de García abarcan hasta el año 2006. Ambos críticos han visto esta novela,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Cómo me hice monja, como un discurso inaugural dentro de la escritura de Aira. Nos dice Contreras:

> Tiene una forma autobiográfica, en la que simula una escritura autobiográfica. *Cómo me hice monja* es la primera novela que Aira escribe en primera persona. […] Y es también la primera novela en que la figura del *monstruo* es atribuida a sí mismo como personaje (2002: 259).

Sin embargo, Contreras trata de encasillar esta pieza como una novela autobiográfica, con todas las limitantes que esto acarrea, por ejemplo, que este género implica que haya una correspondencia entre la vida y la narración. Por su parte, García considera el texto como autoficcional, lo que coincide con la propuesta del presente análisis; pero este crítico mantiene una cierta rigidez en el entendimiento de lo autoficcional, al grado de considerar que, con las operaciones realizadas por el autor, "la autoficción queda *destruida*" (García, 2006: 252, las cursivas son mías). Desde luego que no sólo se trata de que García mantenga un pensamiento rígido sobre lo que la novela autobiográfica y también la autoficción son y deben respetar. Su afirmación se debe a que Aira pone en crisis hasta la idea misma de autoficción, incluyendo las propuestas provenientes de Doubrovsky (1977), al ir más allá de una ficcionalización del yo. Por ello, lo que García plantea como autoficción destruida tendría que ser entendido como una anti-autoficción, o cualquier otra cosa que pueda emerger cuando la autoficción es demolida. En este trabajo, se considera que *Cómo me hice monja* es una pieza de autoficción, sí, pero también se sostiene que esta no es la única pieza de este tipo realizada por Aira. Esta idea de una obra *primera* y *única* de ficción autobiográfica es lo que encontramos en Contreras: "La única novela que, por su forma, es una ficción autobiográfica […es] el primer y único fragmento de una autobiografía incompleta; […] mejor: como el primer y único fragmento de una *ficción autobiográfica*" (255-257). Esto es, como se dijo, una afirmación que aquí no se comparte, luego que la autoficción es entendida más allá de los registros que Contreras y García precisan para tipificar así los fenómenos del autor. La autoficción estará así en más obras del argentino; es importante mencionar esto porque la vinculación autoficción-obra-autor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

son los elementos constituyentes de un proyecto literario que puede cobijarse con el término expuesto en este apartado: novela del autor, el mito del autor.

CÓMO (NO) HABLAR COMO POÉTICA AUTOFICCIONAL

César Aira suele incluir al final de sus libros la fecha en que cada obra fue escrita, que generalmente no corresponde con la fecha de publicación. Esta novela, *Cómo me hice monja*, nos informa, fue terminada en 1989, pero no fue hasta 1993 cuando apareció en Argentina, bajo el sello independiente Beatriz Viterbo Editores. Se trata de una novela breve, como casi todas las escritas por Aira. En ella se cuenta parte de la infancia de un personaje, quien se ha mudado de Coronel Pringles a Rosario, Argentina, lo que coincide con la biografía del autor. La trama abarca desde la fecha de arribo del personaje a esta ciudad hasta unos meses después, todo durante los seis años de edad del personaje. Ahí, encontramos una serie de ambigüedades o inconsistencias. Desde el título advertimos que se trata de un discurso que va hacia lo confesional, y el primer párrafo así lo corrobora. Al emitir esta promesa de confesión personal, se encuentra la primera ocasión en la cual el género sexual del personaje cae en la ambigüedad. Lo femenino y lo masculino se confunden cuando el narrador-personaje se enuncia como una niña, mientras que el mismo narrador-personaje expone los diálogos de los demás personajes que lo nombran como el niño César o César Aira.

Esta novela, como se dijo antes, es entendida como un discurso autoficcional, pero aquí se considera que lo autoficcional es puesto en crisis, para diferir todo rasgo que cumpla con alguna parte de la "confesión", que se advierte desde el título. Así, la hipótesis de esta lectura de *Cómo me hice monja* es que se trata de una novela autoficcional que se articula desde un procedimiento que tanto expresa, oculta o difiere de manera simultánea la confesión prometida. Lo anterior es una realización en la literatura de lo que Derrida expuso como las implicaciones del decir y las posibilidades para distanciarse del decir en un mismo movimiento, lo cual presenta en su texto *Cómo no hablar* (2011). El filósofo francoargelino sostiene que: "Todo título tiene el valor de una promesa, un título dado por anticipado es la promesa de una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

promesa" (23). Esto impacta también en el funcionamiento del título de la novela de Aira. Sin duda, el fenómeno mencionado por Derrida, la promesa, se acentúa si en el título o en los paratextos aparece una fórmula descriptiva, como las de los exordios, los ejemplos, las crónicas y las hazañas, con sus: "aquí habla de…", "de fusilamientos", "del peligroso viaje…", "de cómo el Cid…". Así, estos tipos de frases presumen que se presentarán las maneras en que algo se ha realizado o algo se realizará: cómo me hice monja, cómo no hablar; o, cómo no hablar (de) cómo me hice monja. Sin duda, las implicaciones no sólo son cuál es el procedimiento para generar una negativa, sino cómo la literatura y la filosofía son empleadas para mostrar que el sentido puede ser diferido.

En los párrafos anteriores se expresó que el título de esta novela de Aira induce a pensar en una confesión. Sin embargo, su sentido va un paso más allá, el problema del título es que hace una promesa. Este título es una promesa de decir y, si se quiere, ese decir es una confesión. En la teoría de los actos de habla, John L. Austin (1998) tipificaba a las promesas, como expresiones performativas; es decir, como acciones verbales que modifican el mundo en cuanto se enuncian. En el caso de la novela, lo que se está implicando es la promesa de hablar de un yo. Es elemental observar esto, pues se trata de una pieza que nos dará todas las informaciones necesarias para saber que ese yo del que habla es uno que lleva por nombre el mismo que el autor del libro. En el primer párrafo de la novela leemos:

> Mi historia, la historia de "cómo me hice monja", comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años […], después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos (Aira, 1998: 11).

No hay ninguna ambigüedad, ni es una interpretación fuera de cualquier horizonte de interpretación. El narrador-personaje expresa como una equivalencia su historia y su historia previa a tomar los hábitos. Así, la promesa es por *presentarse* a sí mismo, por hacerse presente. Al respecto, nos dice Derrida: "hay necesariamente compromiso o promesa antes incluso de la palabra, en todo caso antes de un acontecimiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

discursivo como tal" (2011: 21). Cumplir (o no) la palabra, la promesa, continúa el filósofo, es un segundo acto, que se realiza en un futuro.

Derrida manifestaba en la oración anterior la posibilidad de (no) cumplir la promesa, lo que implica una doble posibilidad que se abre desde toda promesa. Aquí se debe advertir que en la narración de Aira, el proceso para volverse monja o tomar los hábitos, es una narración que, como tal, no se encuentra en el texto. Ese César Aira que debe *hacerse presente* en su confesión, nos convoca a ver cómo "la promesa ha atrapado al yo que promete hablar al otro, decir algo […] en último extremo: que habría que callarse, y callar lo que no se puede decir" (Derrida, 2011: 22). Callarse, evitar decir, no decir, es una operación que se contrapone a cumplir la promesa. Ante un prometer hablar de cómo me hice monja, el autor presenta un cómo no hablar.

Desde luego, la promesa de contar una historia, su historia, no sólo está dada en el título y en el primer párrafo de la narración. El narrador-personaje nos afirma en repetidas ocasiones que posee una memoria detallada de todo lo que ha sucedido, de todo lo que se narrará; así, advertimos que lo que se contará se hará sin fallas. Dice: "Todo este relato que he emprendido se basa en mi memoria perfecta. También los instantes eternos, los que no pasaron, que encierran en su cápsula de oro a los otros" (Aira, 1998: 63). Sin embargo, las informaciones sobre él como personaje, que se asume femenino, también son escasas; y se incorporan como un elemento para encadenarse a la promesa de hablar, también, de su feminidad. Así el narrador se describe empleando el género femenino: "al verme paralizada, tensa como un mármol" (74) o "yo no era una retrasada mental" (78); así como por medio de referencias a su nombre de chico mientras que se expresa a sí misma como chica: "Me llamaba por mi nombre todo el tiempo, César, César, César […], me había confundido con otra chica que se llamaba como yo" (91). Para apuntalar la presencia de la feminidad, encontramos algunas menciones a lo rosa. "Mi vida era mi pintura. Vivir era colorearme con el rosa" (87). Desde luego, estos rastros están esparcidos apenas como una guía para seguir la ruta hacia lo que se evita hablar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras estas muestras de la manera en la que en el texto se evita hablar, es necesario sostener que lo que pasa ahí no se puede resumir en una operación de negación del decir. No es, sin más, una falla o una negatividad declarada, y realizada,

para no cumplir la promesa de hacer presente algo. Aquí tampoco estamos ante un texto que haga las veces de una sentencia apofántica, como se hace para hablar de la deidad en algunas religiones, hablando de la divinidad desde lo que no es. Pero tampoco es, siguiendo a Derrida, una retórica del fracaso ni una técnica del simulacro (2011: 14). Por lo anterior, podemos descartar que se trate de una *destrucción* de la ficción, como advertía Contreras, o de una anti-autoficción, como sugería García. A pesar de estos aspectos de la novela, se puede insistir en que sigue tratándose de una autoficción; y, más aún, que se trata de un discurso que escapa de una negatividad. Pero, ¿cómo es que dicha búsqueda por evitar decir, que implica la negatividad, puede ir más allá de un discurso vacío? Aquí seguimos la idea de Derrida, quien plantea que este tipo de afirmaciones evidencian la consciencia, al implicar la facultad de evitar hablar o de "guardar para sí […] esta disimulación para la que hace falta ya *ser varios y diferir de sí mismo*, se supone también el espacio para una palabra prometida, es decir, una huella cuya afirmación no es simétrica" (Derrida, 2011: 24; las cursivas son mías). Por lo cual encontramos un encadenamiento de ideas que transitan por varios elementos, como la promesa, la consciencia, el evitar hablar, así como el diferirse a/de sí mismo; pero que, al hacerlo, dejan al descubierto una huella. Más adelante volveremos a esta idea de la huella y sus implicaciones en la novela de Aira.

Otra función de la palabra *cómo* es para exponer una serie de pasos para conseguir algo, un instructivo. En su aproximación a la obra de Aira, Sandra Contreras advierte que los personajes del argentino "son inventores: inventan, descubren, desarrollan métodos […]; se trata siempre de recetas de *cómo hacerlo*" (2002: 18). Lo anterior no está ausente en *Cómo me hice monja*, sino que es un punto de articulación de la pieza. Así, se puede precisar que en esta novela se presenta un procedimiento para no hablar pero, al mismo tiempo, para diferir. La idea de diferir es fundamental en múltiples niveles de la narración. En suma, es un aspecto que afecta también a los personajes y sus acciones. En cuanto a los caracteres, encontramos que estos advierten su búsqueda por generar este desplazamiento o postergación de sí mismos o de su comprensión del mundo. Leemos al niño(a) Aira decir: "Esta vez yo había ido demasiado lejos. Sus palabras no me alcanzarían" (1998: 18). Lo que implica un alejamiento temporal y espacial respecto del mundo físico y del mundo del lenguaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero también, como se dijo, se trata de una afectación que atañe al ser: "Mi alma estaba en otra parte… yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar mis historias barrocas" (27). Este es el indicio del uso de este *método* (que el mismo personaje confirma como un método, otras veces lo expone como un truco), pero siempre como un procedimiento lingüístico. Es su manera de sabotear el orden de las cosas en el mundo:

> Por una manía, un capricho, una locura […] saboteaba el trabajo del médico, lo engañaba, me hacía la estúpida […]. La mera negativa era demasiado aleatoria, porque a veces la nada puede ser la respuesta acertada […]. Mentía, decía lo contrario de la verdad, o de lo que me parecía más verdadero. Pero tampoco era tan simple como decir lo contrario […]. Yo me había autoimpuesto el deber de mentir siempre […]. Debía hacer un sinuoso procedimiento [...]. Me hacía una pregunta, y cuando él respondía la siguiente, yo respondía la anterior con la mentira, por supuesto; respondía siempre falaz, a un elemento de la pregunta (34-35).

En lo anterior pueden corroborarse los aspectos que había señalado: sabotaje del lenguaje y procedimiento (método). Incluso, afirma que no se trata sólo de una negatividad apofántica, una simple negativa a decir o decir lo contrario. Con ello, la novela *va haciendo* lo que se dice, es decir, va siendo performativa. La novela se articula como un cómo no hablar, y el personaje se guía bajo este mismo procedimiento. Además, como nos confiesa el personaje-narrador, lo que hace posiciona fuera de lugar, desplaza, difiere, la respuesta o el decir, en tanto que verdad.

Antes se ha advertido que el procedimiento de la novela y del personaje se corresponden: ambos buscan y logran diferir. En el texto "La Différance" (2013), Derrida sostiene que la *diferancia* (con a), y por lo tanto el diferir, posee dos sentidos. El primero, el que expresa una temporalización, es decir, dejar para más tarde: "Una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva […], un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del deseo" (2013: 43). Este deseo puede ser entendido en este caso como un deseo de hablar, de cumplir la promesa de hablar, de hacer presente al César Aira que cuenta cómo se

hizo monja, por ejemplo. Mientras que la segunda realización de la *diferancia* mencionada por Derrida corresponde a un espaciamiento, desplazar en el espacio y "hacerse tiempo del espacio y hacerse espacio del tiempo" (43-44). Lo citado es crucial, pues corresponde a la promesa que se expone en el título, en el inicio de la narración y en varias ocasiones, y que entendemos que, si no se ha mostrado, es porque está siendo diferida en el tiempo y en el espacio de la narración y del libro mismo. Por último, advierte el filósofo, diferir también implica la acepción común: mostrar lo no idéntico, "no ser idéntico, ser otro, discernible, etc. Tratándose de diferen(te)/(cías)" (47). Así, logramos eslabonar una promesa más que se asume en la lectura, la novela hablará de un personaje ambiguo (femenino-masculino) que deviene monja, sin embargo, nunca propone mostrar su devenir monje. Esta nueva vía de la promesa es puesta en crisis, como se dijo antes, al encontrar una falta de correspondencia entre el género sexual y gramatical del personaje, quien es narrado por sí mismo, como una niña de seis años que devendrá monja; y, por el contrario, cómo este personaje es evidenciado por el resto de los personajes como un niño, un niño César Aira. Así, el diferir también se realiza como presentación de un diferente, otro, el mismo personaje, narrado por sí mismo, pero otro en su género.

Por lo anterior, observamos que el lenguaje es el vehículo que permite la puesta en marcha de este procedimiento en todos sus niveles. Este uso del lenguaje, para diferir, para ejercitar el cómo no hablar, es el que García encuentra como una correspondencia entre las propuestas de William S. Burroughs y la estética aireana, luego que el escritor estadounidense sostuviera: "Creo que las palabras son una manera de hacer las cosas con rodeos" (citado por García, 2006: 284). A pesar de que Burroughs entiende las palabras como un objeto deficiente, como lo habían planteado ya tantas veces los filósofos del lenguaje, evidenciar esta deficiencia no es el objetivo de Aira, sino emplearla para hacer la diferancia, para diferir. Es ahí, en este uso, donde, siguiendo a Derrida, se conjugan la temporización y el espaciamiento:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El signo representa lo presente en ausencia […] cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo […], la circulación de los signos difiere el momento en que podríamos encontrarnos con la cosa

> misma, adueñarnos de ella, consumirla o guardarla, tocarla, verla, tener la intuición presente (2013: 45).

Es este juego de la diferancia el que se posiciona más allá del signo. Usa el rodeo o la diferancia que éste implica para hacer con él un desplazamiento. El personaje-narrador César Aira expone, a través del metalenguaje, una reflexión sobre esta mecánica del diferir del signo: "Debía recurrir a lo indirecto, a la alegoría, a la ficción lisa y llana […o] mis estrategias se me morían en las manos" (1998: 42). Así, la reflexión sobre el lenguaje es una reflexión sobre el rodeo de la lengua, con lo que establece la sociedad entre el lenguaje y su estrategia. Este mismo procedimiento se da en el espacio psicológico del personaje. "Me adelantaba a los hechos. Inventaba una escena en la que yo explicaba al director lo que había pasado en realidad [en otra realidad…]. Por puro lujo de conciencia, lo mejoraba" (Aira, 1998: 60). De esta manera, leemos su acción de diferancia: se *adelantaba*, desplazaba la realidad creando y explicando el mundo de acuerdo a una realidad inventada o, por lo menos, mejorada.

Por otra parte, la diferancia afecta también al cumplir con la promesa de hacer presente al yo en su devenir monja e implica una crisis de la identidad del yo. Esta crisis radica en una presencia que no se hace presente. En la novela hay una serie de contradicciones entre el yo-Aira-narrador y el yo-Aira-niña(o). Esta es una diferancia espacial y temporal. El yo que narra está en un presente que excede la novela que narra. No sólo es que narre desde un futuro posterior a los hechos que la novela expone, sino que está desplazado espacial y temporalmente de cualquier correspondencia. El narrador se refiere a sí mismo a los seis años: "De ese instante data una curiosa falla perceptiva mía: no puedo entender la mímica, soy sorda […] al idioma de los gestos. Me ha sucedido después de presenciar actuaciones" (42). Lo anterior vincula la infancia con un futuro indeterminado, pero fuera de la novela. El problema con hablar de sucesos de Aira en un futuro indeterminado es que al final de la novela presenciamos que el personaje muere, a los seis años, no metafóricamente, sino de verdad en su mundo ficcional. En otro momento afirma: "hasta los catorce años [yo]…" (50). Esto crea crisis y cuestionamientos sobre la novela, como: ¿cuál es el espacio desde el que nos habla el narrador-personaje-César Aira? No sólo se trata de esas narraciones donde el personaje, descubrimos tarde o temprano, habla desde la

muerte, como sucede con el narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas,* de Joaquím María Machado de Asis (2005), que, retrospectivamente, narra desde su muerte; porque el narrador de *Como me hice monja* continúa vivo, continúa avanzando en un continuo de vida, a pesar de su muerte a los seis años. Esa inusual facultad le permite decir que algo le ha sucedido hasta que tuvo catorce años y que, hasta el presente, acarrea con síntomas provenientes de lo que ha sucedido en el mundo posible de ficción en el que cuenta su autoficción, su infancia a los seis años y su muerte a esa edad.

Incluso, la posición del narrador va más allá. El narrador autoficcional que expresará su muerte en la infancia, se coloca en el presente de la producción del libro que se lee, en la reflexión sobre su escritura, de una manera que se puede etiquetar como autorreflexiva, desde luego. Pero, más aun, lo hace para reflexionar y dialogar con los posibles lectores de esta novela sobre el tiempo, sobre su diferancia o desplazamiento de temporización/especialización. "No sé si mis lectores lo habrán notado, pero es un hecho que el tiempo siempre transporta a otro tiempo" (Aira, 1998: 70). Se trata de ese movimiento que, en palabras de Derrida, constituiría un diferir de sí mismo, estar presente y ausente. Este movimiento temporal, del que nos hace ser conscientes el narrador-personaje César Aira, es la expresión de la diferancia. Derrida subraya que:

> La diferancia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado "presente" […] se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose hundir por la marca de su relación con el elemento futuro […]. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento […]. Y esta construcción del presente, como síntesis "originaria" […] no-originaria, de marcas, de rastros […] que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferancia (2013: 48).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Lo expresado por Derrida implica que estos desplazamientos establecen un juego de marcas, una escritura *avant la lettre*. Así, hay una serie de puntos que pueden pensarse indeterminados, como el origen, la presencia y la presencia del origen. Esta es la

mecánica que Aira está implicando. ¿Cuál es el origen del yo, de la voz que se enuncia a sí misma en la novela? Y cuando preguntamos cuál es el origen lanzamos una indagación por una doble articulación, espacial y temporal, y que incluye el tercer rasgo diferencial, el del género sexual/gramatical al que pertenece el narrador-personaje. Todas estas son manifestaciones de crisis de la identidad del yo de la enunciación.

Lo que tenemos en la novela es un juego de marcas que nos hablan de esa presencia diferida, de ese origen presente puesto en relación de encadenamiento impreciso. Lo relevante de este aspecto es que el juego de marcas o huellas evidencia que el hacer presente, que se había prometido, es parte de un encadenamiento, de un continuo. La novela misma nos recuerda que "el ser humano tiende a darle sentido a la experiencia mediante la continuidad" (Aira, 199: 44). Y páginas más adelante: "El saber nunca es un bloque. Se sabe parcialmente" (50). Estas frases exponen la parcialidad o la no totalidad, que incluye la no totalidad de la presencia del yo, la no totalidad de la presencia del origen. Nos deja así la serie de huellas como un continuo indeterminado.

Dichas huellas esparcidas por el texto, en donde se reafirma la promesa de hacer presente a César Aira y su devenir monja, exponen que lo que ha de presentarse se difiere cada vez que se promete hacerse presente, como si siempre estuviera un paso más allá en alguna dirección indeterminada. El lenguaje desplaza cada vez más allá esa presencia: "El signo difiriendo la presencia, sólo es pensable a partir de la presencia que difiere y a la vista de la presencia diferida que pretende reapropiarse" (Derrida, 2013: 45). El origen y la presencia son siempre archi-escritura, una escritura más allá de la escritura donde se esperaba la presencia del yo, del cumplimento de la promesa. Sin embargo, el cumplimento de la promesa es inestable pues dice Derrida que el juego de la diferancia: "no implica que la presencia diferida pueda todavía ser reencontrada" (55). Es decir, no implica que el prometer hacerse presente vaya a hacer presente lo que ha prometido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Todo nos direcciona a considerar las promesas de hacer presente al yo, y al niño(a) César Aira que deviene monja, como una serie de realizaciones de la suplementariedad. Podría entenderse que, ante la afirmación de que la diferancia no

implica que la presencia sea reencontrada, se justificaría una negación total a cumplir la palabra: la promesa. Así, podría entenderse que el texto de Aira fuera un texto *negativo*, que clausura su propio proyecto. Pero, como advertimos páginas atrás, a pesar de ejecutar todos estos procedimientos del cómo no hablar, el texto evita ser fallido. Auxiliándonos una vez más del pensamiento de Derrida, ahora en "El suplemento de origen" nos aclara que pese a estas ausencias y negaciones, se logra decir.

> La ausencia del sujeto y del objeto de un enunciado —la muerte del escritor y/o la desaparición de los objetos que ha podido describir— no impide a un texto "querer-decir". Por el contrario, esta posibilidad hace nacer el querer-decir como tal, lo da a oír y a leer (1985: 154-155).

Parece una formulación contradictoria. Que el cómo no hablar busque decir y dé a oír. En otras palabras, que al no presentar(se), no hacer presente al yo, borrarlo o tacharlo, sea una forma de presentarlo. "Se despresenta para representarse como tal […], la *presentación* es una representación de la representación que se desea" (166-167). Lo anterior es posible porque, siguiendo Derrida, su presencia se da en el suplemento.

Esta idea de suplemento es definitoria en el proceso de hablar pese a y en el proceso de cómo no hablar. Lo que tenemos en la novela del argentino es la presencia de Aira. Sin embargo, se debe notar que se trata la presencia de "la diferancia del otro, como el otro diferido en la economía del mismo" (Derrida, 2013: 53). El Aira niño(a) que no deviene monja es el suplemento de Aira, la diferencia del Aira, un Aira que toma los hábitos. Así logra determinar Derrida, y esta es una de las posturas más importantes de la deconstrucción, que es posible ir más allá de las oposiciones binarias del pensamiento. No es sólo posible ser o no ser, sino justamente ser y ser otro, ser la diferancia del otro, como se mencionó arriba.

Es de esta misma manera como podremos entender ahora que el narrador-Aira es un niño(a) de seis años que muere al final de la novela, pero también el narrador de la novela, y no una voz desde la muerte. Es el narrador que, digamos, sobrevive la muerte del niño(a) que muere efectivamente a los seis años; repito la cita, es: "la diferancia del otro, como el otro diferido en la economía del mismo" (53). Esto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

también nos permite pensar en la ambigüedad genérica del personaje, ya no como una contradicción, sino como una doble articulación, la niña Aira como la diferancia del niño Aira, es decir, del mismo Aira. Incluso es posible expandir el alcance de pensar en el Aira de *Cómo me hice monja* con el Aira de *La costurera y el viento* o con el Doctor Aira, para observar a un Aira como la diferancia del otro Aira. Cada César Aira, niña(o), el vecino de la costurera, el doctor Aira que da una conferencia o ejecuta curas milagrosas, etcétera, pueden asimilarse como parte del mismo Aira, sus diferancias. No importa que cada libro establezca más contradicciones que las ya contenidas en *Cómo me hice monja*, como es que el narrador que muere pero "sobrevive" y narra desde otro momento y espacio.

Así, lo que encontramos de Aira y las diferancias de Aira, son la puesta en marcha de una diseminación del sentido. Volvemos a pensar esta novela como una ejecución de la diseminación del sentido, como una serie de promesas dispersadas y su cumplimiento, también, diseminado. Pero también podemos mirar esta diseminación como el traspaso de la figura de Aira por sus novelas y ensayos, una metalepsis autoral que le permite incluirse en múltiples mundos posibles de ficción, de manera idéntica o como una variante de sí mismo: la autoficción que implica ver a personaje como un ente transficcional. Por ello, pese a que las novelas sean inconexas o que la imagen y los atributos de Aira puedan ser inconexos de una a otra obra, lo importante es la construcción del continuo del yo-Aira, de la voz y la imagen que va construyendo la novela del artista, el mito del artista.

Desde esta perspectiva, y una vez revisadas las implicaciones del procedimiento de la novela, se puede confirmar que el cómo no hablar escapa a la negación total, como se mostró anteriormente. Leer esta novela del argentino puede entenderse como ese tachar la palabra ser, del yo, como propone Martin Heidegger, según lo recuerda Derrida (2013: 54). Si se piensa que en este cómo no hablar y su consecuente diferancia, y en el desplazamiento de la presencia del Aira-niño(a) que deviene monja, como una tachadura del yo, de ese yo-Aira que fue aplazado, se verá que su realización no fue evitada, sino realizada. "Bajo la tachadura […] la palabra *ser* no se evita, sigue siendo legible. Pero esta legibilidad anuncia que la palabra sólo puede ser leída, descifrada, […] una tachadura que sobretodo no tendría nada de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

negativo" (54). Esta tachadura, o la diferancia, constituyen lo que el filósofo entiende como un paso de escritura, *pas d'escriture*, pasar por la escritura o evitar, esquivar de la escritura, que sin embargo "deja aparecer una huella" (57). De esta manera, cómo no hablar no impide que la promesa se cumpla, y que la presencia del yo-Aira tenga lugar. El hacerse presente de ese Aira prometido ha tenido lugar, ha establecido una huella al momento en el que parecía que la presencia se borraba a sí misma al diferirse.

Este borrarse del yo de la autoficción de Aira es una forma de hablar a través de la mecánica impuesta del cómo no hablar. La presencia de ese Aira prometido que deviene monja se da, incluso, "si no sucede más que borrándose, el borrarse habrá tenido lugar, aunque sea de ceniza. Ahí hay ceniza" (Derrida, 2011: 32). Esta es la vía para entender un rasgo que se piensa como característico de la obra de Aira, y que, como expresa García, "tiende a problematizar la prerrogativa de las formas y apela, como la noción situacionista del *detournement*, no a una negación del estilo sino a un estilo de la negación" (2006: 282). Ese es un rasgo que, desde luego, también es elemental en la novela que aquí se ha leído: la negatividad. Como se observó, la postura de Derrida implica que no puede haber un discurso totalmente negativo (2011: 36). Pensar así la novela de Aira permite entender el exceso de la negatividad, es decir, ese ir más allá de la negatividad. Esta meta-negatividad es un rasgo con el que se coincide aquí y en la propuesta de Sandra Contreras, pues ella ve en la obra aireana "la negatividad en afirmación. La huella de esa negatividad —porque no se trata, simplemente, de afirmar en lugar de negar sino de elevar la negación más allá de sí misma hasta un poder de afirmar" (2002: 22). Ese es precisamente el procedimiento estético del cómo no hablar que aquí se ha evidenciado. De esta manera, poner en juego la figura del yo autor, a través de la autoficción, a pesar de las formas aparentemente inconexas que ejecuta en sus procedimientos, es una forma de construir un continuo. Este continuo puede ser asimilado como una realización de la diseminación, de la diferancia, como una búsqueda en la transtextualidad y la metalepsis que permite compartir la presencia del yo autor en varios de sus textos. Con su diseminar al yo y su autoficción, la obra de Aira adopta una mecánica transficcional. Pero, más allá, como se dijo en las primeras líneas de este capítulo, es la poética que hila el continuo del corpus aireano, que en múltiples niveles y alcances

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pone en crisis las explicaciones y definiciones contemporáneas de lo que la autoficción como género puede ser. El mito del artista es la novela del yo en crisis, diseminado en el continuo transficcional.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. *Readymade* autoficcional. Bellatin y Duchamp, *trans*formers y performers

ES MARIO BELLATIN Y ODIA NARRAR

El escritor peruano-mexicano Mario Bellatin nació en la Ciudad de México en 1960; hijo de padres peruanos, por lo que radicó en Perú durante parte de su infancia y juventud. Desde su primer libro, *Mujeres de sal*, publicado en Lima en 1986, a la fecha y a pesar de que ha declarado que odia narrar, Bellatin es el autor de varias decenas de libros, los cuales rara vez pueden encasillarse en un género literario determinado. Incluso, como característica de su producción literaria, las primeras ediciones de sus obras son generalmente publicadas por editoriales independientes, alternativas o cartoneras de América Latina. Lo anterior se puede interpretar como una búsqueda de espacios alternativos para colocar sus obras, que salen de las delimitaciones que las grandes editoriales demandan para incorporar a sus catálogos. Esto no ha sido un problema para que la obra de Bellatin haya sido traducida y publicada fuera de Latinoamérica.

Así, Mario Bellatin se ha consolidado como uno de los escritores latinoamericanos más prolíficos y atractivos, no sólo por la cantidad y constancia con que ofrece nuevas obras, sino también por distanciarse de los procedimientos y de las estéticas convencionales. Ha sido el mismo autor quien ha expresado que posee un proyecto literario que busca expandir su obra también en términos cuantitativos. Ha llamado a este proyecto, de manera homónima al texto que lo presenta, *Los cien mil libros de Bellatin* (2014b); en él explica que, a lo largo de su carrera artística, ha de publicar cien títulos con tirajes de mil ejemplares en sus primeras ediciones, lo que, al multiplicar dichos montos dará como resultado la cifra de los cien mil libros. Esto ha sido repetido incesantemente en sus entrevistas, reseñas y estudios; sin embargo, el tono del texto al que se acaba de hacer referencia puede ser, además del de una pieza literaria, el de un proyecto en donde el narrador, equiparado a un artista visual, presenta las instrucciones de su instalación artística o performance.

Por otra parte, como rasgo de su estética está la autoficción, la cual menciono en primer lugar por ser el motivo para incorporar al autor en la presente investigación. La suya es una suerte de autoficción que no está presente en unos pocos de sus libros, sino que aparece como una constante de su literatura e, incluso, abarca ámbitos más allá de lo textual. El nombre propio aparece incesantemente y, cuando no, entonces es suplido por una serie de referencias, por ejemplo, a la falta del brazo derecho, del cual el autor carece desde su nacimiento, o al uso de prótesis para la extremidad[28]. Son estos rasgos con los que va vinculando al lector-espectador con su identidad como sujeto real.

Esta es una práctica frecuentada por autores como Michel Houellebecq, a quien se abordará en la Parte Dos de este trabajo. El autor francés establece una serie de "gestos" ejecutados en su vida real, como la manera de sostener el cigarillo en cada entrevista o su forma de hablar, lo que es replicado en sus obras de ficción. Asimismo, en el caso de Bellatín, es sólo la implicación del autor, la autorreflexividad autoral, así como la referencia a los títulos de sus libros anteriores, entre otras vías, por las que nos deja saber que hay alguien escribiendo lo que se lee y quién es ese autor. Así, Bellatin se suma a la nómina de personajes de su literatura, pero también suele ocupar el lugar del autor-narrador-protagonista. Otro de los elementos en los que ancla su ficción son los cuerpos, su propio cuerpo, que, como se dijo, carece de un brazo, pero también los cuerpos de los demás personajes. Este es uno de los puntos de los que parte la investigadora Diana Palaversich (2005), donde se enfoca en algunas obras cronológicamente previas a *El Gran Vidrio*, y en las cuales delinea el uso constante de la corporeidad.

> Cuerpos sin brazos o piernas o mutados genéticamente en *Flores*; cuerpos en lenta descomposición por enfermedad en *Salón de belleza* y por la vejez en *Flores*; cuerpos marcados de lunares en *Poeta ciego*; mutilaciones

[28] Petra Báder ha estudiado en "La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*" la dimensión autoficcional que Bellatin conforma a través de la representación de su corporalidad, la discapacidad y la discapacidad de los otros personajes. "La escritura es entonces una suerte de mediación entre el yo y el mundo objetivo, y aunque en esta novela la objetividad del mundo viene a ser relativizada y cuestionada, la ceguera no deja de ser un requisito existencial, casi-casi ontológico, para la exploración del yo a través de la palabra" (2019: 90).

> corporales y la tortura en *La escuela del dolor humano de Sechuán*; misteriosas perversiones sexuales no nombradas en *El jardín de la señora Murakami*; una nariz descomunal en *Shiki Nagaoka* (Palaversich, 2005: 135).

Dichas afectaciones, carencias y alteraciones también están presentes en el libro que aquí se aborda, *El Gran Vidrio* (2007). Al respecto, es importante señalar que este empleo del cuerpo como foco no es una simple expresión temática, sino que tiene implicaciones en otros niveles de la obra de Bellatin: sus rasgos formales.

La brevedad y la fragmentariedad son algunos de los rasgos formales de la narrativa de este autor los cuales se vinculan con la representación de su corporalidad. Se trata entonces de una correspondencia entre ambos aspectos: temático y formal. Con ello la obra performa en varios niveles el discurso, pues sus textos *hacen* o ejecutan lo que enuncian, como se verá más adelante. Este aspecto, el de la fragmentariedad, es un rasgo importante en el libro *El Gran Vidrio*[29]. En él está dispuesta una correspondencia performativa, que aparece a simple vista en la primera de sus tres partes, donde encontramos una separación del texto: un desmembramiento o fragmentación de la narración. A cada página le corresponde una frase, es decir, donde el punto que anuncia el fin de la frase de sentido es marcado, el texto es cortado para continuar en otra página. Además, cada aparición de una nueva frase está numerada con arábigos, que alcanzan la cifra de 367 oraciones. Estos aspectos son los que Véronique Pitois cuestiona en su estudio titulado *El arte del fragmento*: El Gran Vidrio *de Mario Bellatin* (2011), enfocándose en las posibilidades estéticas que se suman gracias y a pesar de la ruptura de una narración tradicional. Desde luego, estas y otras características formales le han valido a Bellatin ser considerado bajo las etiquetas de un autor *raro* o experimental, pero nunca con el adjetivo empleado constantemente sobre César Aira, como un "escritor malo". Sin duda, sus narraciones

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[29] Ángeles Donoso Macaya ha analizado el libro *El Gran Vidrio* desde una perspectiva que discute la relación de verdad y mentira, así como de ficción y autoficción, para construir formas fragmentarias de realidad. "[Los personajes] enuncian que mienten, ocultan información al relatar sus vidas y niegan experiencias traumáticas del pasado porque es precisamente la mentira, el ocultamiento y la degeneración en donde se produce la inscripción autobiográfica del discurso" (2011: 97).

son singulares en el campo literario donde se procura continuar y renovar la tradición literaria, el canon literario hispanoamericano, sin ejercer profundas afectaciones. Por ello, entre dichas rupturas contemporáneas en el mundo hispánico, las más profundas son las que expresan una libertad más temática y de sentido que aquellas que apelan por el riesgo formal. Esto es lo que podemos encontrar en las búsquedas planteadas por los grupos y autores vinculados a la *Revista La Pus Moderna*[30], la antología *McOndo*[31] y el grupo del Crack[32], lo cual es evidente en sus respectivos textos considerados como manifiestos: "MoHo. Principios básicos" (1989), "Presentación del país McOndo" (1996) y el "Manifiesto Crack"[33] publicado en 1996; donde el reclamo por libertad temática es subrayado. Así, Bellatin se distancia de estas formas de continuidad y ruptura de sus contemporáneos latinoamericanos, al privilegiar la realización de una literatura que ensaya nuevas vías para el discurso literario, tanto a través de sus formas como de la dimensión intermedial de su literatura, y empleando usualmente a su propia persona como pretexto artístico.

INTERMEDIALIDAD Y TRANSMEDIALIDAD EN EL CORPUS BELLATINIANO

Páginas atrás se destacó al proyecto de los cien mil libros de Bellatin al recordar que está contenido en un texto que más bien luce como las instrucciones de una

[30] *La Pus Moderna* (1989-1997) fue una revista contracultural mexicana de los años 1990, la cual contaba con jóvenes colaboradores que hoy son reconocidos artistas, como son Marta Pacheco, Guillermo Fadanelli, Nayef Yehya, Teresa Margolles, Rogelio Villareal, entre otros. A través de su manifiesto "MoHo. Principios básicos" y sus colaboraciones cuestionaban la postmodernidad, la globalización y el neoliberalismo. Sobre el estudio de sus manifiestos y estética he publicado "*Deep* Literature and Dirty Realism: Rupture and Continuity in the Canon" (2014).

[31] Alberto Fuguet y Segio Gómez actuaron como editores de este volumen que reunía a jóvenes autores del mundo hispánico, todos varones; el libro fue acompañado por una presentación que ha sido considerada como un manifiesto. Este texto cuestionaba la provincialización y estigmatización del escritor latinoamericano y la identidad latinoamericana, abogando por un entendimiento de Latinoamérica como un espacio cosmopolita y globalizado.

[32] Este grupo de jóvenes escritores mexicanos incluía los nombres de los hoy reconocidos autores Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz. En este caso sí hay un manifiesto, en el cual hay un énfasis por distanciarse de una literatura encasillada en el realismo mágico del Boom Latinoaméricano, que había sido explotado por la industria editorial y algunos escritores. Asimismo, llaman a la libertad creativa para abordar temas más allá de las realidades y problemáticas latinoamericanas; de esta forma, exhiben una necesidad de cosmopolitismo y un cierto rechazo a lo vernáculo.

[33] Tras veinte años del primer manifiesto en 1996, el grupo de escritores ha publicado el "Postmanifiesto del Crack" (2016).

performance o una instalación artística. Esta relación con la performance no es gratuita, ya que en Bellatin puede encontrarse a un autor literario que no sólo puede ser considerado como tal, sino como un autor intermedial y transmedial. Dicho término, el de lo intermedial, expuesto por Dick Higgins (1966: s.p.) para referirse a obras que empleaban más de un medio o disciplina artística para su conformación. Esta noción, abunda Anxo Abuín, cubre: "desde la transposición de un tema, la intertextualidad o la recreación de convenciones estéticas" (2008b: 34). Es decir, la intermedialidad puede facultar una acción entre medios por transposición, combinación o referencia entre ellos. Si bien es cierto que en este trabajo se aborda una novela que básicamente está "contenida" en un libro, en un texto, Bellatin emplea entre sus trabajos otras formas artísticas, como el teatro, donde ha colaborado para el (supuesto) montaje de obras basadas en sus libros, como *Perros Héroes* (2003), haciendo así que sus obras transiten a otros medios, o sea, sean transmediales. Como se dijo antes, la transmedialidad implica la expansión de los mundos ficcionales por diferentes medios, donde cada medio colabora y altera la obra. Además, sus trabajos incluyen lo fílmico, donde ha fungido en la escritura y dirección, luego que su formación también es como escritor de cine. Entre dichas cintas están *Salón de Belleza* (2014d), *Bola negra. El musical de Ciudad Juárez* (2012) e *Invernadero* (2010). En esta última cinta, dirigida por Gonzalo Castro, el autor también es actor protagonista, al tratarse de un documental que involucra elementos de ficción. Por su parte, el libro *Bola negra*, publicado como parte de *Tres novelas* (1995) y, posteriormente, como novela gráfica junto al dibujante argentino Liniers en 2017, en su formato como película fue musicalizada a manera de ópera por Marcela Rodríguez. Ahí Bellatin aparece a cuadro leyendo mientras es acompañado por un coro de adolescentes que canta parte del libro. El narrador aparece también en otras secuencias en exteriores, por ejemplo, caminando por una colonia en Ciudad Juárez, la cual fue abandonada como producto de la violencia que se vive en esta ciudad.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 1. Izquierda: En su cine-ópera, Bellatin recorre las colonias abandonadas por la violencia en Ciudad Juárez. Derecha: El autor lee su libro *Bola negra* acompañado por el coro de jóvenes. Fotogramas de *Bola negra* (2012) © Mario Bellatin y Marcela Rodríguez.

En todas las cintas, vemos a Bellatin presentándose y representándose. Lo anterior ya demuestra que no se trata sólo de adaptaciones cinematográficas de sus libros y que, incluso ahí, en lo fílmico, la dificultad de clasificación genérica se vuelve complicada. Lo anterior se debe a que estas obras transitan intermedial y transmedialmente entre la novela, la novela gráfica, la ópera, el documental, la película de ficción y la performance, donde la realización y participación del actor-lector hace de la propuesta una emisión única. Por ejemplo, *Salón de belleza* (2014d), es considerada por el mismo autor como una pieza de cine-en-vivo, pues su intervención y la música en directo son elementos fundamentales para acompañar y completar la proyección. Un aspecto más a sumar a la lista de intermedialidad es el empleo de la fotografía. En las obras de Bellatin suelen encontrarse fotografías intercaladas con el texto o bien al final de cada libro se anexa un *dossier* fotográfico. Todos los aspectos hasta aquí referidos serán abordados en las siguientes secciones de este capítulo. Por ahora, es necesario observar las vías con que el autor construye la obra que aquí atañe: las tres autobiografías autoficcionales contenidas en *El Gran Vidrio*.

EL GRAN VIDRIO, LA AUTOFICCIONALIDAD EN TRES AUTOBIOGRAFÍAS

Uno de los aspectos más profundos de la estética de Bellatin es que los límites, ya sean genéricos, textuales, artísticos, sexuales, corporales, ficcionales o reales, son alterados, borrados o transgredidos en la construcción de su obra. Este capítulo adopta en su título la afirmación del autor como *trans/former*, precisamente por la implicación de este afán de trascender dichas fronteras. De esta manera, es oportuno

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mencionar que en este apartado se indagará sobre el libro *El Gran Vidrio* y la estética de Bellatin en relación con las obras y estética de Marcel Duchamp. Más aún, es pertinente aclarar que este término, el de trans/former, que se utiliza para analizar el fenómeno de Bellatin, ha sido empleado previamente por Jean-François Lyotard (1990) para explcar el mecanismo autoficcional implícito en la obra de Duchamp. Este término permite dotar de una perspectiva compleja a la autoficción para observar a los autores más allá de performers, o como trans/formers de sí. Asimismo, se verá al autor, esa figura clave de la autoficción, como una marca en un discurso que se disemina, siguiendo a Jacques Derrida y Alain Badiou. Y, por último, se revisará aquello que implica observar lo autoficcional bajo la categoría de simulacro, que propone Jean Baudrillard, y que teóricos como Ana Casas en "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual" (2012) entienden como elemento indisociable de la autoficción. Así, se observarán las vías en que dicho simulacro establece un enlace entre la ficción y la realidad. Por ahora, se debe dejar patente que este capítulo consagrado a Mario Bellatin tiene como hipótesis que la obra *El Gran Vidrio* ejecuta un procedimiento estético que implica una anti-hermeneusis, al ser un discurso anti-teleológico, al tiempo que es un ejercicio de subversión de la autoficción como alteración del género literario, y entonces una hipersubversión que pone en crisis las ideas de simulacro y de lo real. Esta serie de etiquetas nos revelan que el sentido y el entendimiento, como razón, guardados herméticamente pero alcanzables como objetivo de la lectura, pueden no serlo cuando se trata de la obra del peruano-mexicano.

El libro que aquí se estudia, *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, es una pieza literaria que, pese a poseer una marca genérica en su título, escapa al género literario; sin embargo, suele afirmarse que esta es una novela. Lo más adecuado es recurrir al título mismo y decir que se trata de tres autobiografías y aclarar que estas son ficcionales, con lo que, recordando las propuestas teóricas de Ana Casas (2012 y 2017) y Philippe Gasparini (2004 y 2016), se accede a tipificar el libro como autoficción. Cada una de las tres partes tiene un título propio: "Mi piel, luminosa" es la historia de un enfermo mental que dice ser un niño exhibido por su madre en unos baños públicos, dado que sus genitales son de un tamaño desproporcionado. Ahí, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nombre del protagonista no es presentado y así se desvincula parcialmente del nombre del autor. En segundo lugar, "La verdadera enfermedad de la sheika" presenta la historia del escritor Mario Bellatin, quien pertenece a una comunidad musulmana de sufíes. La publicación del último libro del autor y un texto en la revista *Play Boy* desatan molestias en la comunidad, en particular, en la sheika y los demás personajes que fueron expuestos en dichas publicaciones. Finalmente está "Un personaje en apariencia moderno", texto en el cual una mujer suele vestirse como marioneta y bailar danzas tradicionales mientras ella y su familia son desalojados de sus hogares. A su vez, expone la historia de un joven que gusta de los autos Renault y tiene una novia alemana; en tanto que un tercer personaje que se hace presente es el autor literario Mario Bellatin. Sin duda, la descripción de las autobiografías ficcionales busca ser sintética en este punto, pero a pesar de ello, ya se observa que el nombre propio es una constante, a la vez que una dificultad, pues la idea propuesta de vinculación autor-narrador-personaje, cubiertos bajo el nombre propio y las características del autor, no tienen aquí completa correspondencia, como se verá más adelante.

Por lo anterior, podemos decir que la creación de identidades (auto)ficcionales para construir la autoficción implica cierta complejidad, al ejecutarse a través del nombre propio, pero también en ausencia de él. Así, en este libro encontramos la puesta en marcha de un solo artefacto narrativo, una novela dividida en tres partes. En la presente investigación se presenta el abordaje de cada una de ellas en el orden en que el lector las encuentra al leer el libro, desde la primera hasta la última página. Además, es importante señalar que hay una serie de factores que se vinculan para construir la autoficción que también están en una cierta crisis, no sólo se trata del nombre propio o su ausencia, sino también de la conformación de los mundos posibles de ficción en donde los personajes ejecutan sus acciones. Estos mundos posibles, como se verá, son múltiples, encadenados, diseminan su sentido entre ellos, se comunican y se enmarcan. La identidad del yo autoficcional queda así inmersa en un andamiaje complejo, que se vincula con la idea de rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (2002), pues el rizoma carece de centro, no tiene punto de inicio ni de fin, lo que permite su acceso a través de cualquiera de sus puntos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA AUTOBIOGRAFÍA DE UNA PIEL LUMINOSA

En la primera parte de *El Gran Vidrio*, titulada "Mi piel, luminosa", accedemos al primer personaje-narrador, es él mismo el protagonista de lo que narra, como en toda autobiografía y autoficción. Como ya se mencionó antes, no conocemos nunca su nombre. Su cuerpo atrae nuestra atención. Él es su cuerpo, y su cuerpo debe ser escrito, leído y descifrado, como lo advertía Michael Foucault: "Le corps : *surface d'inscription des événements* (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi. […] Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinan le corps" (1971: 143; las cursivas son mías). Se trata de un cuerpo singular, uno con testículos enormes y piel luminosa; el cual, se nos advierte, en algún momento perderá sus genitales, pues será irremediablemente castrado, mutilado. El protagonista afirma: "348. Cuando menos lo piense estará convertido [su par de testículos] en una tripa. / 349. Al llegar a este punto sé que mi madre no titubeará ni un instante. / 350. Lo cortará de un solo tajo" (Bellatin, 2014a: 116). Esta descripción de un cuerpo singular es también la primera vía en la que se puede establecer el vínculo entre la expresión narrada de un cuerpo humano alterado y un cuerpo textual alterado, lo que es más notorio en la versión original de esta novela, aparecida en 2007, donde cada frase se encuentra asilada en una página distinta. Se puede decir que la narración está rota, partida, por eso, en la transcripción que se ha hecho líneas atrás, se ha presentado cada parte dividida por una diagonal, como se estila marcar tipográficamente el quiebre de cada verso en la transcripción en que se "prosifica" un poema originalmente versificado. Este es uno de esos rasgos que llevan al lector, a la crítica y a los académicos a llamar a la obra de Bellatin como escritura experimental. Al respecto, considero que, de haber algún tipo de experimentación literaria en las obras de este autor, la importancia no radica en tipificarla de experimental, sino observar en las implicaciones que porta dicha experimentación. Así, la experimentación textual, esa división y ruptura del texto, se expresa también como experimentación sobre el cuerpo del personaje por parte de su madre:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [Mi madre] me colocaba unos lentes con los que la realidad se trastocaba hasta convertirse en una presencia irreconocible […], en otras ocasiones no

> me dejaba respirar, tapándome la cara con la almohada hasta que me sentía morir. […] Una vez trató de introducir mi cráneo dentro de una calavera que guardaba con fines desconocidos; […] me chamuscó las manos en un fuego que encendió (104).

A esto podemos agregar que hay una correspondencia más, la cual se da entre la exhibición textual y la exhibición del personaje. Lo anterior, como se puede apreciar, no es una coincidencia.

Por otra parte, en "Mi piel, luminosa" se nos presenta un personaje que se construye desde la ambigüedad. Desde luego, este rasgo de ambigüedad no es un accidente, sino una vía para enunciar. Con el personaje anónimo de la primera autobiografía, el autor maniobra entre las posibilidades de su construcción: tanto es un niño exhibido desnudo por su madre en los baños públicos junto a la tumba de un santo como en otras ocasiones es un sujeto aislado en una escuela especial de la que no suele salir. Su discurso es infantil, en el cual añora lo que ve por la ventana, su objeto de deseo: "miré desde la ventana del pabellón donde duermo el patio de juegos. / 213- El pequeño tobogán, los columpios vacíos" (110). En contraparte al tono infantil, el protagonista es también el enunciador de un discurso capaz de reflexionar, de la digresión, pero también del recuerdo del pasado con el fin de intentar expresarse a sí.

Sin embargo, otra forma de indefinición está dada en la imposibilidad que representa el personaje como narrador fidedigno de su propia historia. Al respecto, el teórico checo Lubomír Doležel nos recuerda en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1999) que los mundos de ficción son mundos posibles y que para serlo deben ceñirse a los principios lógicos, entre los que se encuentra el principio de no contradicción interna del mundo ficcional. Para aclarar esto, Doležel cita a Leibniz: "Las cosas posibles son aquellas que no implican contradicción" (Doležel, 1999: 41). Así, la literatura llamada realista, la ciencia ficción y la fantasía pueden expresar un mundo distinto a la realidad, pero debe evitar contradecirse internamente. Más aún, Doležel afirma que la voz que narra es la que puede autentificar el mundo ficcional o, por el contrario, establecer su cancelación como mundo posible, al implicar su contradicción. En este caso, el narrador-personaje de "Mi piel, luminosa" incorpora

USC DE COMPOSTELA

la serie de ambigüedades expuestas, pero también la incertidumbre de los hechos y/o la clara contradicción entre los hechos narrados. El personaje no puede autentificar su mundo y por lo tanto tampoco puede autentificarse a sí mismo como un ser posible (aunque ficcional). Las marcas de esta imposibilidad de autentificación están latentes. Por ejemplo: "sospecho que sí […] pero creo que no lo desconozco, pues incluso lo he afirmado más de una vez. […] He dicho siempre que […] no tengo seguridad […] especialmente de mi vida privada" (109) y: "no puedo memorizar, sobre todo, a mis hermanos" (114). Lo mismo sucede cuando trata de fijar la temporalidad de lo que dice, al admitir que no tiene certeza si enuncia como recuerdos lejanos los hechos que acaban de suceder. Sabemos por una serie de informaciones que el personaje es un yo desvalido. Así, recuerda: "vi a mi madre llorando y quejándose de lo injusta que suele ser la vida con los desvalidos. / 329- Nunca supe a qué se refería […]. Ahora sé que hablaba de mí" (115). De esta manera, el autor establece una nueva correspondencia, su narrador-personaje es un ser desvalido en su mundo, pero también desvalido o desválido para narrar el mundo que nos presenta. Por ello, podemos entender que el yo-narrador es un constructo monstruoso, por sus características físicas, pero también su incapacidad de dar razón de sí, de su condición. Es la presentación de una autobiografía afectada. ¿Cómo puede un yo sin nombre firmar, poner la marca propia, la "auto-grafía", siguiendo a Derrida en *Otobiographies* (1985b: 9)? Así, la cuestión de la autentificación va más allá de una categoría de la teoría de los mundos posibles para llegar al terreno de un cuestionamiento ontológico. Este mismo fenómeno, el del personaje-narrador autoficcional sin nombre propio, se repetirá en la segunda autobiografía del libro, aunque con implicaciones diferentes, como se verá enseguida.

Antes de dar ese paso a la segunda autobiografía del libro, es necesario salir de la ficción textual de "Mi piel, luminosa" y observar un fenómeno anexo a esta narración que implica la autoficción. Dicha ficción textual da paso a otro discurso artístico, el cinematográfico, luego que los cineastas Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez han realizado el cortometraje *Mi piel, luminosa* (2019). Este paso entre medios es una muestra de la transmedialidad de la ficción de Bellatin. En la cinta ha sido incoporado el autor Mario Bellatin a su nómina de actores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 2. Matías durante su cuarentena en un salón de la escuela rural. Fotograma de *Mi piel, luminosa* (2019) © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez.

El narrador de la cinta declara que lo que se ofrece es un registro documental solicitado a los realizadores, con el cual se explorará la forma en que una escuela rural del estado de Michoacán ha cambiado, luego de las recientes reformas educativas en México. El documental se distancia de una postura que privilegia el realismo para incorporar, sin mucha gradación, lo ficcional en la cinta. De esta forma, la mirada se centra en un niño es esta escuela, quien ha perdido el color de su piel luego de su estancia en los Estados Unidos, donde el niño ha devenido blanco y, por ello, su piel, luminosa. Como se observa, la historia del personaje infantil se distancia de la narrada en la autobiografía homónima contenida en *El Gran Vidrio.* Ya no se trata de un niño con testículos descomunales que es exhibido por su madre; ahora, es un niño que permanece en cuarentena, aislado de sus pares quienes, tras su ausencia de dos años, no lo reconocen más. Durante este periodo de aislamiento, Matías es sometido a baños de copal, con lo que se pretende su sanación.

Si se dijo atrás que la narración textual "Mi piel, luminosa" es una autobiografía-autoficción de Bellatin, a pesar de no haber una coincidencia con el nombre propio del autor, aquí es importante que la cinta establece este paralelismo entre Matías, el niño que deviene blanco, sus rituales de sanación y el novelista. Observamos al autor Mario Bellatin no sólo como un invitado para realizar lecturas de su obra en la escuela, sino también en un convento que se encuentra en la misma población. Bellatín ejecuta una serie de rituales, entre ellos uno que incluye una fuente

en que se zambulle una y otra vez. Lo anterior se vincula con la autobiografía homónima y textual, en la cual, el niño de genitales enormes frecuenta los baños públicos para su exhibición, pero también al conferirle un poder sanador a su presencia en este lugar.

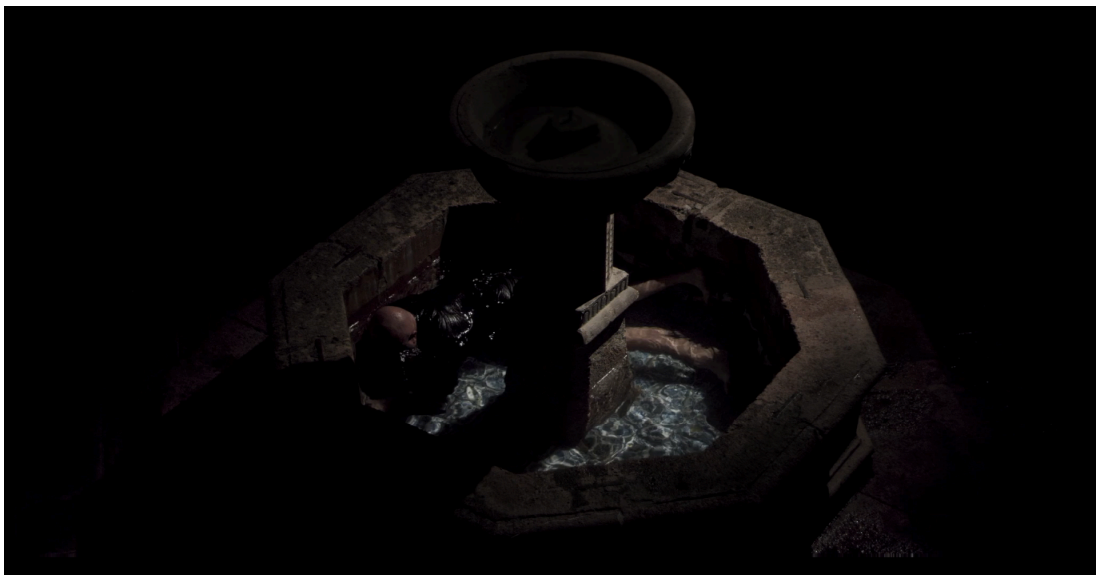


Figura 3. Bellatin durante la repetición incesante de su zambullirse en la pequeña fuente. Fotograma de *Mi piel, luminosa* © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez.

De esta forma, la película adopta una parte del sentido ficcional de la autobiografía textual de Bellatin, al poner nuevamente en marcha algunos de los elementos implicados en el texto que se puede observar ya como "origen" de la ficción transmedial. Si bien el título establece una correspondencia directa entre lo textual y lo cinematográfico, la trama muta alejándose del libro y configura otra narrativa que, más que continuar o reiterar la ficción, altera la historia, los personajes y, desde luego, la figura de Bellatin. Esto es importante porque antes se había afirmado que en esta narración textual no había una relación evidente entre el protagonista y la figura del autor. Sin embargo, en la película se hace presente el autor; más aún, lee ante el grupo de niños la historia llamada "Mi piel, luminosa" dentro de la película llamada *Mi piel, luminosa*. Pese a la coincidencia, la diferencia entre ambas narraciones es incuestionable.

USC DE COMPOSTELA

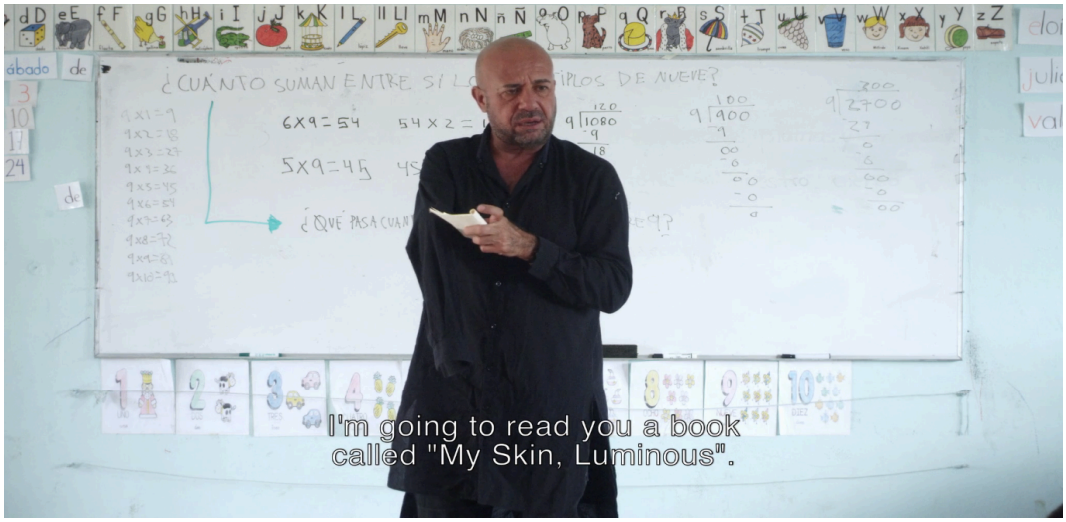


Figura 4. Bellatin lee "Mi piel, luminosa" ante el grupo de niños de la escuela rural. Fotograma de *Mi piel, luminosa* (2019) © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez.

Lo anterior no sólo implica a un autor que se presenta como un autor en la ficción fílmica, sino que se reconoce al escritor como autor de un texto homónimo a la película que se observa. Esto es significativo en tanto que representa una ejecución más del andamiaje ficcional que Bellatin emplea para construir su figura de autor. Previamente esto había sido ensayado por autores como Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges o Salvador Elizondo, pero en ellos, el mecanismo de la metaficción se enfocaba en evidenciar que había una ficción dentro de la ficción, así como que la ficción se sabía ficción, para, por último, cuestionar los límites entre el mundo ficcional y el mundo real del lector y el autor real. Pero lo que la presencia de Bellatin en la cinta y en su libro expone es la desconexión entre las mismas obras ficcionales, la ruptura dentro de la misma ficción, la posibilidad de ser múltiple e incluso contradictorio: la película es una reiteración pero también una contradicción de la ficción textual. De esta forma, lo que está en los mundos ficcionales y en el mundo real se solapa y, al mismo tiempo, se repele.

En un apartado posterior se observarán otros fenómenos de autoficciones desde lo textual a lo cinematográfico, cuando se aborde la obra del novelista Michel Houellebecq y, en particular, la cinta *L'Enlèvement du Michel Houellebecq* (2014). Desde ahora, al observar la película de Pereda y Rodríguez, se puede apreciar que la ficcionalización de Bellatin es tanto autoficción, al ejecutar una intención por presentar su figura de autor en la ficción; pero, también, coincidentemente a lo que

sucede con Houellebecq, se puede apreciar que esta autoficción no es netamente autoral, es decir que lo "auto" de lo autoficcional está siendo diferido a unos terceros autores, quienes adoptan la figura del artista para ficcionalizarla. De esta forma, los dos cineastas mexicanos son los coautores de la autoficción de Bellatin; más que una coautoría, en el presente trabajo se prefiere pensar en un autor subrogado y de una autoficción subrogada. Sin embargo, la presencia de Bellatin brinda la oportunidad para entender que su participación es una colaboración. Además, Bellatin está presente en la película de Pereda y Rodríguez en cuerpo y en texto. Así, la corporalidad del autor y su textualidad son dos elementos que son introducidos a la pieza fílmica. Bellatin se performa a través de su persona y su obra.

LAS VERDADERAS CONEXIONES DE LA SHEIKA

En la segunda de las tres partes que componen *El Gran Vidrio*, se presenta desde la primera línea al yo que enuncia, quien nuevamente es el personaje-narrador, informándonos que él es un escritor. En este apartado "La verdadera enfermedad de la sheika" tampoco es mencionado el nombre de este yo-narrador, pero nos da muestras de algunos rasgos que lo emparentan con el escritor del mundo real, Mario Bellatin. Se trata de una puesta en marcha de la postura del autor, como lo ha destacado el crítico francés Jérôme Meizoz en *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), quien entiende "la présentation de soi de l'écrivain, en tant que rôle dans des situations littéraires publiques. Elle suppose de concevoir l'activité littéraire comme une performance scénique" (Meizoz, 2014: 2; las cursivas son mías). Para construir y poner a andar este dispositivo autoral-postural, ha sido importante la identificación del autor en las situaciones públicas más allá de las obras, como es la imagen pública del autor a través de fotografías, entrevistas audiovisuales; pero también por medio del *ethos*, su imagen producida por otras obras artísticas (de su autoría o de terceros) en que su cuerpo singular y su posición autoral son subrayadas. Estos rasgos de su corporalidad con que construye su postura son la falta de un brazo, el uso de prótesis y el oficio de escritor, aunque también lo son otros rasgos como su vestuario, al emplear la indumentaria de un sufí. Si bien son

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

informaciones que no debieran vincular totalmente a ambos, personaje y autor real, el texto sugiere la correspondencia entre estos, a pesar de que el lector no sepa que, efectivamente, Bellatin nació sin un brazo y ha utilizado diversas prótesis con las que gusta retratarse. El ejercicio de identificación es la expansión de la ficcionalidad hacia dentro y fuera de sí. De forma similar a lo que sucede en *El Hipogeo Secreto* (1968), de Salvador Elizondo, en la obra de Bellatin nos percatamos de que hay historias que se encadenan, que se contienen en otros textos, ya sea en un cuento publicado en la revista *Play Boy* titulado "La enfermedad de la sheika" o en el sueño de los personajes. La referencia a esa novela de Elizondo no es gratuita, pues en ella el encadenamiento implica la conformación de un espacio ficcional más: en donde el libro que nosotros tenemos en las manos está también conectado, escribiéndose-leyéndose en el mundo ficcional y simultáneamente en nuestra realidad de lectores reales. Este es el procedimiento activado en la segunda autobiografía y gracias al cual, sin saber el nombre del narrador-personaje y ningún dato del autor real, es posible encadenar la autoría real a la voz narrativa de ambas obras.

En el inicio de esta segunda parte el narrador hace referencia al primer espacio textual al interior de la narración: su más reciente libro. Se trata de la metaficcionalidad propuesta de manera sigilosa. Dice:

> Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra. Creo que quedan muy mal librados, pero parecen no darse cuenta de ser ellos los personajes retratados (Bellatin, 2014a: 117).

Esta primera afirmación establece la debilidad entre las fronteras de los mundos posibles que está presentando. Este es un problema de referencialidad que se suma a la problemática que la autoficción, como género, plantea en sí misma: narrar también el mundo real, exponer en un texto a personas del mundo real y no solo al autor. Respecto a su cercanía con la novela de Elizondo, la vinculación del mundo posible y el mundo del lector se da en esa sutil frase de la primera línea ya mencionada: "el último libro que he publicado" (117). Es la ambigüedad de las palabras la que permite una doble interpretación. La afirmación transita entre entender el último libro que ha publicado el autor "antes" de ahora (en su mundo ficcional) o el último libro que ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

publicado en términos que incluyen al lector y al autor real como un caso actual, que se actualiza al ser enunciado. Es decir, Bellatin deja abierta esta vía de interpretación donde éste, el que se lee, es el último libro que el autor ha publicado.

Asimismo, la ficción se disemina con el empleo de los mundos posibles enmarcados. Siguiendo la propuesta de Óscar Hahn, es una facultad de los mundos de ficción la producción interna de otros espacios ficcionales, lo cual, se puede agregar, se da a través de procesos performativos, como la metalepsis. En su texto "Julio Cortázar en los mundos comunicantes" (1989), Hahn tipifica estas vías y expresa que los mundos-enmarcados son un artefacto puesto en marcha dentro de la misma narración; en el caso de *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar, la novela (el libro físico) que un hombre lee es ese mundo-enmarcado, y en sus páginas está contenido otro mundo ficcional. Pero en dicho cuento, esta relación de contenedor y contenido, marco y espacio enmarcado, se subvierten, poniendo en crisis toda posición jerárquica entre los mundos.

> El mundo real es el marco de los orbes ficticios y autónomos creados por la fotografía, las narraciones, la pintura, las películas cinematográficas, las imaginaciones, la televisión, los espejos. Una relación semejante se da entre el espacio de la vigilia y el sueño [...]. Todas estas concreciones implican en el fondo la antinomia realidad/ficción. Las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos; les está vedado constituirse en comunidades. Personas y personajes están mutuamente incomunicados, como los despiertos de Heráclito con respecto a los dormidos y como estos últimos entre ellos (Hahn, 1989: 103).

Como se lee, también los sueños pueden ser entendidos como mundos-enmarcados. Sin embargo, un elemento más en la tipificación de Hahn es la idea de mundo-comunicante. Este tipo es presentado gracias al cuento referido de Cortázar, donde el personaje que lee en su sofá será asesinado por uno de los personajes del libro que lee, quien ha transgredido las fronteras del mundo-enmarcado, se ha comunicado entre ambos mundos posibles, por ello ambos son mundos comunicantes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Si en la novela de Salvador Elizondo *El Hipogeo Secreto* hay un libro que se lee y se escribe simultáneamente y que se llama(rá) *El Hipogeo Secreto*, en el mundo de "La verdadera enfermedad de la sheika" hay un texto publicado en la revista *Play Boy* que se titula "La enfermedad de la sheika". Nos dice el narrador: "El texto lleva como título *La enfermedad de la sheika*, y trata de unas extrañas visitas: primero una que yo realizo al hospital […] y otra que hago, junto a la sheika de nuestra comunidad, a la casa del plomero" (Bellatin, 2014a: 120). Esto da pie a la falta de certeza con la que el personaje-narrador nos presenta la enfermedad de la sheika, donde todo parece indicar que está narrando lo que está contenido en las páginas de la revista *Play Boy* y que fue escrito como "transcripción" de un sueño místico del autor con la sheika. Sin embargo, lo que parece ser la descripción del texto del *Play Boy* tiene una anomalía tipográfica. Así, se lee: "La enfermedad de la sheika comienza cuando yo aparezco muy molesto porque he sido tratado mal en el hospital donde suelen atenderme" (121). Como se ve, el autor ha sido muy cuidadoso al no marcar tipográficamente las primeras cinco palabras de la oración como el título de un texto, en cursivas. Entonces, nos presenta un mundo que bien puede ser su sueño místico o bien el mundo real, donde sucede lo mismo que en su sueño místico.

Sin duda, la construcción de los mundos posibles como mundos-enmarcados y como mundos-comunicantes de "La verdadera historia de la sheika" es aún más compleja e incierta que la que se da en la novela de Elizondo. Respecto a la obra de Bellatin es posible generar múltiples lecturas, dado que el texto mismo imposibilita generar una única lectura. Con esto, queda cancelado todo procedimiento que establezca una verdad superior o de sentido profundo del texto. Respecto a lo que ahí se presenta, se puede decir que entre todos esos mundos posibles narrados y vinculados, se alcanzan a distinguir al menos cuatro. El primero es el mundo posible desde donde el narrador-personaje enuncia el mundo que leemos, como un gran escenario, un gran encuadre. En él habita el escritor y la pareja de esposos que no se han enterado que ellos mismos son los personajes del último libro que ha publicado. También ahí está la sheika y sus asistentes. El segundo mundo vinculado es el del sueño místico del escritor con la sheika: su visita al hospital y luego a la casa del plomero. El tercer mundo posible es el cuento que ha publicado en la revista *Play Boy*,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el cual es una transcripción que el escritor hace de su sueño místico. Un cuarto mundo es el contenido en las páginas del libro que el escritor acaba de publicar. Más mundos están en juego, como son los sueños que el narrador tiene dentro de cada uno de esos mundos. Aquí, el orden en que se han presentado los mundos carece de relevancia, puesto que lo que Bellatin nos propone en esta segunda autobiografía es una lectura rizomática.

Se recordará que Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002), que el rizoma es una vía de entendimiento de fenómenos complejos que desplaza las oposiciones jerárquicas entre sujeto y objeto, inicio y fin, imagen y mundo, entre otras. Este rizoma tiene algunos principios básicos que lo caracterizan, entre ellos el Principio de conexión y de heterogeneidad: "cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo […]. El rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre se recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras" (2002: 13-15). La anterior afirmación de los filósofos galos sirve para volver a mirar el texto de Bellatin y encontrar que esa compleja red de mundos posibles no es definible y jerarquizable, no porque nuestro entendimiento sea limitado, sino porque al ser rizomático posee la capacidad de interconectarse entre los diferentes espacios narrativos. Es por esto que queda cancelada la certeza de en qué mundo posible están plantados los personajes o a cuál espacio de ficción es al que se ha accedido en la lectura. Como en el cuento de Cortázar, el personaje asesino del lector "real" atraviesa límites del mundo-enmarcado, es decir transgrede los marcos de la ficción al interior de la ficción. Más aún, en el texto de Bellatin la transgresión es menos clara y más desconcertante, pero por ello más sutil. Leemos que lo que sucede entre la pareja de esposos y el escritor tiene relación con el último libro que ha publicado: "Parecen no darse cuenta de que *ellos son* los personajes retratados […]. Con una escena similar daba comienzo el libro que acababa de publicar" (Bellatin, 2014a: 117-120, las cursivas son más). Como se puede apreciar, el fenómeno va volviéndose complejo, en la cita anterior se observa que la relación entre el mundo real del personaje escritor tiene ciertas similitudes con su reciente libro. En seguida, el proceso se revela *in crescendo*: "El texto lleva como título *La verdadera enfermedad de la sheika*, y trata de unas extrañas visitas: primero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una que yo realizo al hospital […]. La enfermedad de la sheika comienza cuando yo aparezco muy molesto porque he sido tratado mal en el hospital" (120-121). Así, lo que sucede en su texto publicado tiene correspondencia con lo que sucede en su mundo posible, pero también con lo que apareció en su sueño místico; sin embargo, hasta aquí todo podría ser considerado como simples coincidencias.

Desde luego, la coincidencia eventual y accidental no es una opción en la segunda autobiografía. Esto va aclarándose cuando se observa que estos sucesos se corresponden de una manera más: como sueños previos que van teniendo su verificación también en su mundo real. El narrador afirma: "Yo había tenido un sueño con Cherifa. De alguna manera estaban presentes los elementos del accidente que se desencadenaría después" (215). Es por esto la insistencia del narrador en hablar de lo profético, del trance y del sueño como profecía:

> Dentro de ese mismo trance, me encuentro dentro de una ambulancia, llevando a la sala de emergencia de algún sanatorio a alguna persona […]. El trance se hace evidente cuando esa mañana recibo la noticia de la muerte de un compañero sufí (127).

Sin embargo, las conexiones proféticas no sólo se dan en los sueños. Es el mismo narrador quien cita las palabras de su sheika para argumentar sobre el encadenamiento profético de la escritura. "La escritura [actúa] como profecía, señaló la sheika en más de una ocasión" (131). Es decir, también la escritura, la del último libro publicado, la del cuento en la revista *Play Boy* y a la que acudimos como lectores reales, poseen, bajo estos términos, cualidades proféticas.

Más aún, los personajes acceden a distintos espacios, y se confunden al ejecutar distintos roles en cada uno. El personaje dentro de la ambulancia "tiene cierto parecido con el personaje que retraté en el último libro publicado. El hombre acostado en la cama con el libro colocado sobre el pecho" (127). Es este mismo hombre quien realiza el más evidente traspaso entre un mundo de ficción a otro, un traspaso metaléptico, siguiendo a Gérard Genette. En *Metalepsis. De la figura a la ficción*, pues Genette explica que la metalepsis es un movimiento, desplazamiento, salto, brinco o transición de un elemento de sentido (y, por lo tanto, del sentido) de un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mundo ficcional a otro, por más cercanos o lejanos que dichos mundos posibles de ficción parezcan (Genette, 2004: 19). En dicho estudio, este teórico tipifica al menos tres vías para la metalepsis. La metalepsis autoral es aquella donde el autor accede al mundo de ficción que narra (10-11); por ello, tanto la metaficción como la autoficción podrían entenderse como un ejercicio de metalepsis autoral. Genette además propone la metalepsis por puesta en abismo, en la cual ocurren fenómenos como: novela en la novela y teatro en la novela, en donde los personajes transitan entre ambos espacios. Una forma más es la metalepsis por metalenguaje, que implica espacios textuales referidos o comentados, sin que sus personajes transiten entre ellos. Dicha metalepsis por metalenguaje puede "complicarse" al dar paso a los personajes entre los mundos, dejando de ser mundos comentados para ser mundos habitados, este es el terreno de la metaficcionalidad también, el tránsito de los personajes entre los mundos comunicantes y enmarcados.

Como se aprecia, lo que sucede con los mundos comentados por el metalenguaje, los mundos-enmarcados por un libro o una revista, se transforman en mundos comunicantes, en mundos metaficcionales. De esta manera, Genette advierte que en una película, el sonido de la banda sonora o las voces o los ruidos de fondo pueden estar "adelantados" respecto a la escena que aparecerá en poco segundos: Escuchamos la música que se bailará en la próxima escena, el taconeo que se verá en la próxima escena. Para el galo, este adelanto (y por lo tanto el traspaso) de un elemento de sentido es también una metalepsis. Es esto mismo lo que sucede con la flor de Coleridge, donde una flor encontrada en el mundo del sueño ha transgredido las fronteras de los mundos y ha aparecido en el mundo real de quien al despertar enuncia lo sucedido (lo soñado). Así, Bellatin presenta una metalepsis auditiva:

> Estoy convencido de que se necesitan dos mezquitas que vayan paralelas. *Alguien* dice que eso sería malo. No sé quién lo afirma. Quizá sólo se trata de *una voz* en el desierto, que escucho mientras corro. Pero haciendo memoria, sé que esa frase *es dicha* por uno de los personajes retratados en mi último libro. La pronuncia el marido de la mujer de alta alcurnia. Ha dicho esas palabras sin moverse un milímetro de la cama donde se encuentra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> acostado. El libro continúa en su lugar. Ni una página se ha movido (141, las cursivas son mías).

Esta cita expone todos los espacios de ficción donde se está ejecutando verbalmente tal afirmación. El personaje-narrador escucha la voz en su mundo, que tiene ahora por escenario al desierto, pero también *es dicha*, por un personaje en el libro que escribió, al mismo tiempo que las palabas han sido dichas también por el hombre que descansa en una cama con un libro sobre sí. Esta repetición y migración de los elementos de sentido, como los objetos, las afirmaciones verbales y los personajes, aparece como esa conexión rizomática que puede darse en cualquier punto, siguiendo a Deleuze y Guattari, pero también se puede ver como una posibilidad que nos es indicada por las reflexiones de los personajes: "¿En qué plano de la realidad se encontraría Cherifa en el momento del accidente?" (132) y "Dios nos libre de repetir esos acontecimientos por dos, sentencia [la sheika]" (141). Lo que sucede en el libro de Bellatin es justamente una posibilidad de repetir los acontecimientos, porque la correspondencia se da en las conexiones múltiples de los mundos expuestos en el texto. Esta forma de narración es considerada por Anxo Abuín (2006: 94) como historias multiformes, donde se cuenta con diferentes versiones de una narración incluso se contradicen y se excluyen. No es un simple cambio de perspectiva de la narración, sino la transferencia de elementos significativos (palabras, objetos, personajes) entre las narraciones. Es por ello que en esta sección del libro de Bellatin una misma afirmación de otro personaje puede corresponder o tener como destinatario a más de un personaje y en más de un mundo posible encadenado: "La sheika añade, ya no sé si al hombre con el libro encima o a mí mismo como pasajero de su destartalado Datsun…" (141). Como se ha mencionado, el hombre con el libro y el narrador no pertenecen al mismo mundo posible y, claramente, no están en el mismo espacio mientras la sheika habla.

Al respecto, se puede decir que hay una idea recurrente, la de la heterogeneidad. Es a través de ella que la diseminación del sentido se expresa en el texto. Esta heterogeneidad no es accidental, ya antes fue el motivo para que Lubromír Doležel titulara su libro sobre mundos posibles de ficción como *Heterocósmica* (2004). Dicho título se debe a la anticipación de que los mundos de ficción forman encadenamientos con otros mundos de ficción, más lejanos o más cercanos, pero entre

espacios heterogéneos, múltiples, que escapan a una delimitación y a ser contenidos por fronteras. La visión de Doležel nos permite entender que la segunda autobiografía de *El Gran Vidrio* es la expresión de un universo que, como unidad, es heterogéneo y rizomático. La sheika y el personaje-narrador insisten en la idea de la unidad, al: "demostrar que no hay más Dios que Dios, por ejemplo, o que la realidad es toda una misma cosa" (135); o cuando afirma: "Todos son uno. Todos son el mismo santo. Este es el tema del que hablo en mi último libro publicado" (142). En el apartado "La verdadera enfermedad de la sheika", esta unidad dada por la heterogeneidad rizomática se da siguiendo los postulados de Deleuze y Guattari de conexión y heterogeneidad. Este principio funciona en la novela como una correspondencia más entre lo que el texto dice y lo que el texto hace, y es así performativa al hacer lo que dice y modificar al mundo. También esta segunda parte como narración se nos presenta rota, interrumpida, recomenzada, lo que coincide con el mencionado principio del rizoma. Por lo anterior, si pensamos en esta segunda autobiografía como un cuerpo, este se nos revela como una serie de mundos posibles rotos, interconectados, correspondientes a diversos niveles, sin principio ni fin, rizoma. Esto es importante si se desea seguir cuestionando por qué en una autobiografía el protagonista es presentado sin nombre propio y en qué medida desarticulación, conexión y rearticulación textual tienen correspondencia con la construcción de la identidad de ese yo, en este caso, autoficcional. Mantener estas preguntas es algo necesario si se pretende ver a las narrativas como las *Tres autobiografías* como autoficcionales. Esto, como se verá en seguida, continúa siendo significativo al ser un fenómeno que se expande a más espacios e identidades textuales, en cuanto se accede a la tercera autobiografía del *El Gran Vidrio* de Bellatin, lo que se aborda en el próximo apartado de este documento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BELLATIN, EL PERSONAJE EN APARIENCIA MODERNO

En la última autobiografía del libro, titulada "Un personaje en apariencia moderno", la lectura de los mundos posibles vuelve a ser un aspecto importante. Si se ha prestado atención aquí a estas categorías es porque los elementos constituyentes de dichos

mundos son el individuo, la expresión del espacio y los hechos que lo construyen. En esta tercera sección del libro, el género sexual es puesto en marcha desde la primera frase como identificador del personaje protagonista. El autor nos vincula con un sujeto ficcional que aparenta ser un joven varón en busca de adquirir un auto Renault 5, quien además, informa, tiene una novia alemana. Se lee: "En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana" (Bellatin, 2014a: 143). Sin embargo, la crisis del yo-narrador comienza apenas en el siguiente párrafo. Dicha crisis sucede en dos vías, la primera es la contradicción del género de quien enuncia el discurso, ahora parece ser una mujer; la segunda, con la contradicción de lo afirmado en el párrafo anterior. Así, en el segundo bloque se lee:

> *Aunque*, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana. Sobre todo, tomando en cuenta que mi padre es un simple técnico —en realidad es un agrimensor—, mi madre una ama de casa, y yo soy la *hija* menor de la familia (143-144, las cursivas son mías).

Estas dos contradicciones tienen un rasgo más que introduce lo extraño con el uso de la conjunción adversativa "aunque", con la cual inicia el segundo párrafo. Es claro que lo que se dice es contradictorio con el párrafo anterior, pero podríamos entenderlo como otra voz que comienza a enunciarse desde otra identidad, desde otro mundo posible y desde otro género; sin embargo, la palabra "aunque", a pesar de indicar contrariedad, no deja de ser una conjunción. De esta manera, los párrafos rechazan ser considerados espacios distanciados, pues están vinculados; pero, al mismo tiempo, nada impide que sean mundos posibles autónomos y habitados por entes ontológicos autónomos.

Por ello, es prudente hacer una distinción, a partir de la voz de cada personaje-narrador, al cual le corresponde su propio mundo posible de ficción. Así, tenemos el primer mundo posible que corresponde al joven que tiene una novia alemana y busca un auto Renault; el segundo mundo corresponderá a la chica que no tuvo ni tiene una novia alemana y que, nos informa: "Desde niña me han dicho que parezco una pequeña muñeca […como] las que suelen aparecer en los teatros de marionetas"

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(144). Este mecanismo de vinculación entre mundos (quizá una metalepsis temática, si se desea agregar una tipificación más a la teoría de Genette o, simplemente una ficción transmedial, siguiendo a Saint-Gelais (2011) y a Marie-Laure Ryan (2007), quien observa que la trama es un elemento que puede o no confirmarse, continúa poniéndose en acción, aún con la alternancia de quien enuncia, pues la voz parece continuar o contestar lo dicho por el otro narrador. Mientras que el joven dice: "Me dio los datos para encontrarnos al atardecer del día siguiente. En la puerta de un cementerio" (144), por su parte la mujer que parece marioneta comienza el siguiente párrafo: "A mí todas esas indicaciones me sonaron normales. Aunque estoy *segura* de que cualquiera hubiera desistido de irse a encontrar con un desconocido en la puerta de un cementerio" (145). De esta forma, son diversas las vías que van uniendo las narraciones, y pocas las que las separan. Sin embargo, hay una resistencia en el lector ante las oposiciones que se dan a partir de la identidad, el género y el mundo narrado, que se construye a partir de la información del texto y con la cual la unidad y totalidad del mundo ficcional es desestabilizada. A pesar de eso, los narradores no contradicen su propia versión dentro de su mismo mundo posible, al menos no en el comienzo del texto. Es decir, estos narradores pueden autentificar su mundo, al contrario de lo que pasó en la primera autobiografía "Mi piel, luminosa", donde desde el inicio el sujeto, presunto enfermo mental, incorporaba contradicciones constantes, o simplemente admitía no poder asegurar lo que acaba de afirmar.

Además, hay un tercer elemento, una tercera identidad que aparece en esta autobiografía. Es un tercer personaje-narrador que interviene desde un entre-espacio del lenguaje. Se trata de un escritor, como en la autobiografía anterior, pero en esta ocasión el mismo personaje-narrador revela su nombre: Mario Bellatin. Así, comienza diciendo el joven de novia alemana:

> Yo me encorvé lo más que pude fingiendo una parálisis. Mi novia debía hacer el papel de la enfermera […]. Se encontraba al otro lado, de pie, un periodista de la sección cultural de un importante diario […quien] iba a descubrir no que se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin. Fue inútil tratar de explicar la relación entre el cambio del precio de los boletos y mi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> figura encorvada, *asistida* por una bella mujer […]. Mi prestigio estaba en juego delante de aquel periodista (146, las cursivas son mías).

Vemos que en la narración se presenta al tercer yo enunciador, un Mario Bellatin que expone el mundo que le es propio, que compone, junto a la producción del artista el *ethos* y la postura, siguiendo las propuestas de Meizoz (2007: 18), el mundo factual o sociológico del artista: el de la autoría de libros, el periodismo cultural, el prestigio como escritor. Hay así un tercer mundo posible que se instaura, el del escritor Mario Bellatin. Este está encadenado a la historia donde el joven va acompañado de su novia alemana y hacen trampa para no pagar el pasaje del metro, pero también la identidad incorpora características de la mujer-marioneta. Ahí mismo, cuando el género del yo es un poco estable, da un giro al calificarse en femenino: "[yo] asistida por una bella mujer" (146). De esta forma, el género de los personajes deviene en travestimiento por la lengua, por el rasgo gramatical, pero también por su identidad y sus acciones en el mundo. Esta idea de alternancia de género ha sido expuesta en el apartado anterior dedicado a la novela de Aira, donde el narrador y el/la personaje alternan su género al adoptar identidades que fluyen entre ambos a pesar de la contradicción que ello implica[34]. Esto, además, será un rasgo que continuará haciéndose evidente en las obras que se estudian en los siguientes capítulos de este trabajo.

En la narración, los personajes progresivamente van insertando elementos que deterioran la posibilidad de autentificación del mundo ficcional por parte de quien lo enuncia. La narradora rompe con su autoridad para autentificar el mundo, lo hace al afirmar: "Creo que soy algo mentirosa" (150), así como cuando afirma: "Aunque quizá esto tampoco sea cierto del todo" (152); y, en otra parte: "Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo" (156). Este es el mismo procedimiento que aparece en la película de Alain Robbe-Grillet *L'Homme qui ment* (1968), en la cual el personaje-narrador revisita la historia que ya ha contado pero cada vez incorpora alteraciones de peso, incluso su nombre es cambiado varias veces durante la cinta y los hechos son narrados de manera contradictoria cuando

[34] Guerrero dedica un capítulo de su libro *Tecnologías del cuerpo* (2014) a estos rasgos del género en la obra de Bellatin.

vuelven a enunciarse. Aunque hay otros ejemplos de esta forma de narración en cine y literatura, esta es significativa luego que Robbe-Grillet ha sido uno de los más influyentes artistas de la llamada *Nouvelle vague* en cine, y *Nouveau roman* en literatura y que, como se verá en este trabajo, tendrá implicaciones en la autoficción y en la performance de los artistas de las décadas posteriores. Por su parte, el personaje del libro de Bellatin, el joven que busca comprar un Renault, pone en duda lo que antes había afirmado: "creí entender […] los verdaderos motivos por los que había pensado en ese entonces que tenía una novia alemana" (151). Este personaje, el joven que tenía y/o había pensado tener una novia alemana, pierde presencia en la narración que conforma "Un personaje en apariencia moderno", luego de emitir la afirmación que se transcribió líneas arriba, y con ello la narración de su mundo cesa.

Es de esta manera como se da una unión, un empalme de los mundos posibles, de las voces de sus personajes y de los hechos que ocurren en cada uno de ellos. Como en el apartado "La verdadera enfermedad de la sheika", los hechos que ocurren en un mundo posible tienen un alcance y afectación en otro mundo posible. Ya no es esta metalepsis auditiva, la voz del desierto que es la afirmación de un personaje de un libro y que también es la frase de un hombre recostado con un libro sobre él. Queda así eliminada la posibilidad de que este fenómeno de vinculación entre los mundos fuera una ambigüedad o simplemente fuera considerada como una opción que no puede verificarse. En "Un personaje en apariencia moderno" la crisis entre las fronteras del mundo, del yo, de los hechos, sólo pueden ser entendidas, si se quiere seguir pensando en términos de metalepsis, como el encuentro total de los tres mundos posibles. Este procedimiento no es extraño en la literatura hispanoamericana. Ya Jorge Luis Borges en el cuento "El otro", incluido en *El libro de arena* (1975), nos hacía partícipes del encuentro de dos mundos posibles de manera simultánea. Curiosamente también se trata de un caso autoficcional, pues ambos personajes son Jorge Luis Borges. Un Borges joven, sentado en una banca frente al río Ródano en Ginebra en 1918, tiene un encuentro con el Borges viejo que está sentado en la misma/otra banca frente al río Charles en Massachusetts en 1969. Dice el viejo Borges: "Yo estaba recostado en un banco frente al río Charles" (2000: 7). Ambos personajes comparten la misma banca, sus dos mundos posibles están superpuestos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este caso, siguiendo las categorías de Genette, un Borges es el socias del otro, transitan de un mundo ficcional al otro. La ficción está afectada por la imposibilidad de determinar si la banca, que es una para los dos personajes, se encuentra en Massachusetts o en Ginebra. Este acontecimiento que se narra en "El otro" es similar al expuesto por Bellatin, sin embargo, los rasgos del encuentro de los mundos ficcionales, de su sobreposición, son aún más severos en la narración del autor peruano-mexicano.

En el cuento de Borges hay un narrador, mientras que en el texto de Bellatin esa crisis del lenguaje y de la autoridad para enunciar el mundo, como se mencionó atrás, aparece complicándolo todo desde el personaje-narrador pero desde la menor unidad del lenguaje: la letra. Es esa marca gramatical, contenida en una letra, la que cambia el género de un adjetivo y altera el discurso. El lenguaje se vuelve el espacio y la vía para alterar el mundo, para alterar la historia narrada y desde luego, alterar la identidad del yo que enuncia. Así, no hay autoridad ni autoría autoficcional. ¿Quién está enunciando el mundo? ¿Es uno de los tres personajes, son dos o los tres a la vez? ¿Es que los tres personajes se han vuelto un solo personaje? Si recordamos las palabras del narrador y de los personajes de la segunda autobiografía, podemos volver a vincular esa insistencia en la unidad, en la expresión de que todos los santos son uno, que todas las cosas son una, que su dios es todos y uno. Cuando fueron citadas estas afirmaciones en el apartado anterior, esto fue vinculado con la idea de la unidad rizomática, siguiendo a Deleuze y Guattari, donde todo es parte de la heterogeneidad, todo está interconectado y es posible acceder entre espacios distintos. Así, esta heterogeneidad, que conforman los tres personajes-narradores como caracteres heterogéneos, pone en marcha una vez más la posibilidad de conectar desde puntos distintos sus identidades. El discurso, en su lenguaje y en la estructura del texto, hace lo que dice. Conecta lo heterogéneo en el *decir*. Así leemos:

> Cada día me veo más gorda. Es extraño que lo perciba. Es raro que sea mi nueva constitución, si en realidad no soy más que una grácil marioneta popular. Hay como dos personas en mí. Yo sé que soy una figura delicada (Bellatin, 2014a: 161).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De esta manera el cuerpo, esa marca de la identidad, se expresa con atributos ajenos. Es un joven de anteojos de monturas cuadradas pero también una mujer-marioneta para la que su cuerpo ha cambiado súbitamente. Porta dentro de una misma frase, ambas figuras y las niega a la vez: "No era, ni por asomo, el joven de lentes cuadrados ni la mujer desastrosa en la que luego me convertí" (162). Esta vinculación, que se había expresado atrás como una metalepsis temática, cuando un personaje continúa con un tema que transita de un mundo ficcional a otro, es lo que permite que al final del texto se enlace el mundo de la mujer-marioneta con el del escritor.

El punto de encuentro entre ambos mundos ficcionales, entre ambas voces, será el tema de una biografía filmada de quien habla, ya sea la mujer o el escritor. Así, nos informa la mujer: "existe el proyecto de hacer una biografía filmada de mí misma" (163), mientras que una voz, que parece ser de Mario Bellatin, inicia el siguiente párrafo volviendo a poner en marcha la misma afirmación: "Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada" (163). Esta es una forma de recursividad, de repetición del discurso que se distancia de los fenómenos artísticos que aparecen en narrativas fílmicas como la cinta dirigida por Harold Ramis *Groundhog Day* (1993), la cual es entendida por Abuín como un ejemplo de historia multiforme (2006: 94). En dicha película, la historia se vuelve a presentar y a reconstruir desde el mismo punto una y otra vez, pero conservando a sus personajes principales en sus roles. En el libro de Bellatin, el empleo de la recursividad implica algo parecido a lo realizado por Ramis en su cinta, pero puede ser entendido mejor si se recuerda lo que sucede al final de la novela de J. M. Coetzee *Foe* (2006). Respecto a fenómenos metaficcionales, como los que suceden en la novela del sudafricano, Doležel considera que la presencia del autor real, Coetzee, en la escritura de la novela, se complica cuando se lee que la narración a su vez está siendo escrita por los personajes Foe (apellido con que evoca a Daniel Defoe), Susan Barton y Viernes (ese hombre que paradójicamente narra desde su condición de semisalvaje, quien no tiene lengua y no puede comunicarse); por lo cual, el problema de la autoridad de la voz narrativa que crea el mundo cae en crisis. Así, Lubomír Doležel ve que:

> La infusión de elementos metaficcionales en el mundo ficcional de *Foe* está muy ligada a la lucha por la autoridad de autentificación. Si seres de

> diferentes órdenes ontológicos coexisten, se vuelve incierta la categoría ontológica de todos los habitantes del mundo ficcional (1999: 308).

El problema en *Foe* es exacerbado cuando todos los posibles narradores rechazan la autoría del texto que se lee. Esta incertidumbre ontológica es la indeterminación de la identidad que Bellatin, como autor real, provoca como estrategia narrativa sobre cada uno de sus personajes-protagonistas-narradores-autores.

La autoría es desestabilizada, ya que tanto la mujer-muñeca se afirma enunciadora de lo que se está leyendo, como también el escritor Bellatin lo hace. El texto se vuelve aún más autorreflexivo y autoconsciente de la metaficcionalidad que porta. El personaje Bellatin adopta un tono ensayístico, que busca la digresión y la autoconsciencia ficcional. "Voy a dejar atrás todas las personalidades necesarias para seguir escribiendo" (Bellatin, 2014a: 163); tras esta advertencia, hace un recorrido por los personajes mostrados en el apartado titulado "Un personaje en apariencia moderno". Pero su autoconsciencia tiene un alcance que va más allá de este mundo que entendíamos ya como una unidad, pues en un proceso expansivo enlaza también a los personajes de la primera y la segunda autobiografía. Además, aunque parece que la reflexión es lanzada desde la posición del autor Mario Bellatin, al mencionar los elementos del *ethos* y la postura social o factual, los títulos de sus demás libros, su temas, sus elementos, mantiene puntos que vuelven a introducir la ambigüedad en la identidad del narrador/la narradora.

> Este cambio de perspectiva tiene que haber influido la prometida biografía filmada. A partir de verme a mí misma recreada en otro formato, me liberaré […]. Lo advierto porque los lugares óptimos donde suelo escribir son los hospitales —donde me internan de vez en cuando—, los aeropuertos, los aviones, los trenes y las residencias para escritores (165).

Por esto, es necesario observar que la peculiaridad en la escritura de Bellatin nos deja en una posición de indeterminación, como se dijo, pero que ahora luce absoluta en su expansión a todo lo narrado en el libro y sus tres secciones. Esa indeterminación ontológica implica la crisis de un género: la autoficción; luego que tradicionalmente suele tener un punto mínimo de anclaje y eje: el yo, el nombre propio del autor, su

identidad. Aquí, como se ha apreciado, ninguno de estos aspectos ha querido ejecutarse como un punto determinado y preciso. Esta simultaneidad de la identidad es una forma arbitraria del uso del lenguaje en sí, la alteración de las oraciones a partir del cambio del género; así como la alteración del mundo posible al negársele la posibilidad de autentificación y al no ser un espacio determinado. Afectar a la narrativa, en tanto que relato y texto o en su nivel lingüístico del discurso, es ejecutar, en diferentes vías, un acto de ruptura de la identidad.

DUCHAMP Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD AUTOFICCIONAL COMO *READYMADE*

En el apartado anterior se observaron las maneras en que el mundo posible y el personaje-narrador-autor ejecutan la construcción de la identidad en la narrativa de Mario Bellatin. Como se ha apreciado, es gracias a una mecánica compleja como se expresa a través de lo heterogéneo, que la figura del yo narrador es manifestada. Por ello, sugerir desde el título de este apartado que la identidad autoficcional en Bellatin se conforma como las obras de rápida manufactura que Marcel Duchamp decidió llamar *readymade* puede lucir, en principio, como una contradicción. Como es evidente, Bellatin nos vincula desde del título de su novela con la pieza artística del mismo nombre, creada por Duchamp: *El Gran Vidrio*. Al respecto, debe advertirse que intentar una lectura del libro desde la clave duchampiana puede entenderse como seguir una pista falsa para el lector. Lo que pasa en la pieza artística y sus personajes no es lo que sucede en la novela, pero no por ello esta debe ser pensada como un vínculo a olvidar. Dicho de otra manera, la pieza del artista francés no es una referencia o un intertexto, el cual temáticamente dé luz sobre el sentido de la trama que porta el libro de Bellatin, sino que su importancia está en el alto grado en que la estética duchampiana incide sobre la bellatiniana.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ha sido Jean-François Lyotard en *Duchamp's TRANS/formers* (1990), originalmente publicada en francés como *Les TRANSformateurs DUchamp* en 1977, quien le confiere este rasgo de transformador o trans/former al artista francés, pero también a sus obras. Este mismo aspecto puede ser asociado con Mario Bellatin.

Lyotard explica en el apartado "Duchamp as a transformer" que los términos *performance* y *performer* son problemáticos para él, como para muchos otros, por lo que él prefiere remplazar la palabra *performer* por *trans/former* (Lyotard, 1990: 31). Considero que este neologismo provoca una implicación más, la de una profunda transformación de quien la ejecuta, como en la referencia sexual a lo transexual. Es decir, no se trata de una transformación temporal o escenificada, como representación, como aún puede asociarse con la idea de una tradicional performance logocéntrica, que reproduce una textualidad de origen, el texto dramático.

Más bien, Lyotard ve al performer y la performance como una obra que a veces está necesitada de un registro "externo" para dar cuenta de lo acontecido, y que va más allá de la idea de representación para "hacer presente" lo que exhibe. Esta idea de la performance tiene que ver más con lo que sucede cuando, como advierte Abuín, "la *performance* se caracteriza por ser lúdica, liminal y liberadora"; puede infiltrarse en el texto, "desposeerlo" y desplazar el poder autoral hacia los márgenes (2006: 151). Michael Vandel Heuvel afirma:

> Since it is activated by nonperiodic, no linear activities —improvisation, play, transformation, praxis, game structure— performance brakes down the illusion of rational control and power over meaning (and the structural metaphor of argument underlying the text), and substitutes a dispersal of order into desorganization. Its primary gesture is thus toward chaos or indeterminacy (1993: 5).

Estos elementos destacados por Vanden Heuvel como rasgos constitutivos de la performance ya han sido observados en la obra de Bellatin, incluyendo lo no periódico, su no linealidad, su confrontación a lo racional, pero también la dispersión, desorganización y, finalmente, su transformación. Este aspecto, el poder de transformación, es el mismo punto donde ve Lyotard la actividad artística de la performance y del performer, y es lo que lo lleva a hablar, más que de performers, de trans/formers. Así, la artista francesa Orlan, cuyo proyecto artístico *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990-) contempla la modificación de su cuerpo a través de cirugías y prótesis, adoptando elementos precisos provenientes de la pinturas y esculturas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

haciendo de su cuerpo un palimpsesto con rasgos de la Gioconda de Da Vinci o la Venus de Botticelli; por ello, Orlán será más una transformer que performer. Para la artista, su cuerpo es el material, soporte y discurso artístico. Al respecto, Bartolomé Ferrando observa que:

> [Orlan] compara su cuerpo al de un territorio destinado a la construcción de alteraciones y cambio de su propia identidad [...en] su lucha contra su propia representación y determinación [...] Orlán trata a su cuerpo como una máquina mutante [...]. El resultado que produce no es el traslado de una identidad, sino una interferencia (2009: 43-44).

Por lo anterior, considero que gracias a los mismos motivos por los que Lyotard piensa en Duchamp como un trans/former (o performer, si se prefiere), también Orlan y Bellatin pueden ser vistos como trans/formers.

Como se ha mencionado, hay una gran cantidad de puntos en común entre ambos artistas. Uno de ellos es que Bellatin ejecuta un arte intermedial y transmedial, como también el artista francés procuró. Más allá de que Duchamp tenga en su haber pinturas, libros, fotografías, esculturas e instalaciones, es común que sus piezas suelan escapar a una disciplina artística y que sus artefactos se encuentren en crisis genérica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 5. *Le Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art.

De ahí que Dick Higgins considerara a Duchamp como el "origen" de la obra intermedial (1966: s.p.). La pieza *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*La novia desnudada por sus solteros, incluso*], comúnmente conocida como *Le Grand Verre* [*El Gran Vidrio*], data de 1913, cuando el artista galo inicia su construcción, en la que continúa trabajando hasta 1923, fecha en que decide no modificarla más y dejarla, definitivamente, inacabada. Ella es un ejemplo de la puesta en crisis de la disciplina artística a la que pertenece, al incorporar elementos de la pintura, la instalación y la escultura, haciendo de ella una pieza intermedial. Además, puede ser interpretada como una narración, como afirma Lyotard a propósito del título de la pieza (1990: 132): *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Aún más, suele considerarse la *La boîte verte* [*Caja Verde*] (1934) como una extensión visual y textual de la misma obra plástica; este es un aspecto fundamental al que se volverá más adelante.

Como es lógico, el fenómeno vinculante entre ambos artistas que aquí se abordan es el del nombre propio, la identidad y la autoficción. El *readymade* es una forma de arte que pone en crisis los límites genéricos y de creación del objeto artístico. A esto es a lo que se refiere Sarat Maharaj cuando afirma que: "Handmade or readymade, manufactured or crafted, original or reproduction, writing or painting, visual or conceptual: the terms stand against even as they cut across and comment on each other (Maharaj, 1999: 67). Esta subversión que se practica en las obras de Duchamp no está lejos de las subversiones de Bellatin. Si se piensa en la gran herencia del artista galo, se puede comenzar por el *readymade* y terminar por la "enseñanza" de la práctica autoficcional, y observar cómo ambas formas trascienden hasta la obra literaria de Bellatin. Al respecto, una manera de entender el *readymade* es como esa oportunidad, nos dice Bernard Mercadé, la cual se da sin cambiar la naturaleza de un objeto elegido, "al sólo separarlo de su uso y, por tanto, necesariamente de su sentido" (2008: 145); y agrega citando la definición de André Breton: "*Ready-made*: objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista" (Breton, citado por Mercadé, 2008: 149). Asimismo, Higgins observó que el objeto encontrado y apropiado aporta un elemento que viene de más allá de la obra (1966: s.p.). Así, es claro el procedimiento que se ejecuta para "crear" una pieza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artística de este tipo. Sin embargo, esto hace parecer lejana la manera cómo la identidad puede estar implicada como *readymade*. Por ello, es necesario entender que hay algunos elementos clave que han sido puestos en marcha para elaborar estas obras. En primer lugar está la elección de un objeto manufacturado masivamente y el acto de sustraerle su utilidad. Se trataba de productos multiplicados desde la fábrica, lo que permitía que con su utilización artística se trazara una vía para evitar lo que Duchamp consideraba como el culto de la singularidad del arte:

> Con el *readymade*, Duchamp sostuvo que el acto creativo ya no se basaba en la elaboración de un objeto ni en su original singularidad, sino más bien en su selección y transferencia desde la vida cotidiana al mundo del arte — a través de la firma del artista, su título y su exhibición (Filipovic, 2008: 4).

Estas palabras ayudan a establecer el entendimiento de la actividad creadora duchampiana y de las ficciones de Bellatin. Sin duda, la ruptura con la originalidad se da en Bellatin cada vez que se presenta en su narrativa, gracias a la multiplicidad en su identidad. Así, el mismo autor (el autor como su figura compuesta por su *ethos* y postura social, su cuerpo, identidad y su obra), es ese "objeto" elegido y transferido desde la vida cotidiana al mundo del arte. Además, otro elemento que le funciona para el *readymade* es justamente la firma impuesta de algo que se titulará y se exhibirá: él mismo en la autoficción.

Auto-nombrar es una actividad propia del humano, y firmar(se) es una manera de auto-(bio)grafiarse, siguiendo a Derrida (1985b: 9). Más aún, es el nombre propio con que se firma la autobiografía (ya implique abiertamente lo ficcional o no) y con el que se establece un intersticio entre dos entes: el n(h)ombre y la obra[35]. En *Otobiografías*, Derrida indaga sobre el *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche como una obra filosófica-literaria-autobiográfica-autoficcional. Desde luego que el término autoficcional no es empleado por el filósofo franco-argelino, pero lo implica al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[35] Derrida puntualiza esta relación entre sujeto y obra: "The borderline [between the 'work' and the 'life'] —I call it dynamis because of its force, its power, as well as its virtual al mobile potency— is neither active or passive, neither outside or inside. It is most especially not a thin line, an invisible or indivisible trait [...]. This divisible borderline traverses two 'bodies', the corpus [work of art] and the body" (1985b: 5-6).

enunciar las maneras en que Nietzsche exacerba el uso de su nombre propio para hablar de la filosofía. Desde la mirada de Derrida, es claro que el título *Ecce Homo* es una manera en que el alemán se señala a sí mismo, a corta distancia con el deíctico y pronombre demostrativo *ecce*: este o he aquí.

> He [Nietzsche] has taken out a loan with himself and has implicated us in this transaction what, on the force of a signature, remains of his text […], he does not live presently: "I live on my own credit; it is perhaps a mere prejudice that I live" (1985b: 8-9).

Lo anterior se debe a que *este* hombre que está ante nosotros tiene esa doble lectura, puede referirse a sí mismo o a otro: *este* es el hombre o *he aquí* el hombre; así, hay una duplicación o una extensión del firmante, ahí Friedrich Nietzsche, quien se presenta ante el lector.

Quizá uno de los rasgos más críticos y populares del uso de la firma en Duchamp se da con *La Fontaine*, ese mingitorio invertido que el artista francés firmó como R. MUTT en el año 1917. Esta pieza, como lo recuerda Louise Norton en el segundo número la publicación *The Blind Man*, fue rechazada para su exhibición y el objeto seguramente fue a parar a la basura "because the object was irrevocably associate in their atavistic minds with a certain natural function" (Norton, 1917: 5). Sin duda, el problema tuvo una complicación extra que se sumaba a la pregunta de si eso era o no una pieza de arte: al ignorar quién era aquél que firmaba la obra, un desconocido R. Mutt, quien quizá sólo bromeaba al enviar el urinal firmado. Duchamp explica: "Había escrito el nombre Mutt justamente para evitar la relación con cosas personales" (citado por Mercadé, 2008: 174). Si bien es cierto que el caso Mutt puede ser visto como un pseudónimo más en la historia del arte, también es necesario recordar que el uso de ese pseudónimo, al ser ejecutado, pone en crisis justamente la historia del arte, el entendimiento de qué es una pieza artística y la importancia de la firma. Así, no luce accidental que el apellido del artista, Mutt, sea una palabra que hace referencia, siguendo al diccionario de Oxford, a un perro, posiblemente callejero, pero también implica la falta de pedigree; pero, como otra asepción, se entiende a una persona estúpida o incompetente. Más aún, se emparenta con la acción "mutter", que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

implica murmurar un mensaje de forma baja, inaudible o inentendible. De esta manera, el uso del nombre propio del autor, para firmar la pieza *La fontaine*, que es un *readymade*, se revela como una actividad que se agrega a la obra, que construye parte de la obra, como sucede con el uso del nombre del autor en la literatura de Mario Bellatin.

En las tres autobiografías contenidas en el libro *El Gran Vidrio*, el nombre propio, ausente o presente, en los personajes narradores no varía en ningún caso, siempre es Mario Bellatin. La correspondencia es fija, no importa que se "presente" como un enfermo mental, como un escritor, como un hombre joven, como una mujer que dice parecer una marioneta o como el escritor Mario Bellatin; es de esta forma que Bellatin se distingue de todas sus diferentes presentaciones (incluso con otro género), pero, al mismo tiempo se agrupa en todas estas identidades. En el caso de Duchamp hay una producción de su identidad como mujer, bajo el nombre de Rrose Sélavy. Este nombre es usado frecuentemente por el artista francés para firmar varios de sus trabajos, entre ellos un libro de juegos de palabras con implicaciones sexuales; pero un caso aún más significativo son las fotografías que pidió a su amigo fotógrafo Man Ray que le hiciera, maquillado, con vestido y sombrero de mujer. En el primer retrato, realizado en 1920-1921, en la esquina inferior derecha de la foto se lee: "Lovingly Rrose Sélavy / alias Marcel Duchamp".

Figura 6. Izquierda: Retrato de *Rrose Sélavy* (1920-1921) y, derecha, retrato de *Rrose Sélavy* (1921), ambos de Man Ray. Fotos © National Portrait Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esto es interpretado por Calvin Tomkins como una manera de trascender los límites del género sexual: “It was as though, in his quest for complete freedom, Duchamp did not feel obligated to limit himself to the confines of a single sex” (2014: 12). Es el mismo Tomkins quien rechaza leer este registro de una performance del travestismo como un indicador de la identidad real del artista francés, y con ello pide verlo como una formulación autoficcional de sí, la formulación de un(a) performer o trans/former. A su vez, esta foto no sólo pone en entredicho hasta qué punto se debe leer al individuo real a partir de sus obras artísticas, lo que es una práctica recurrente por parte de los receptores. Sin embargo, se debe observar que la profundidad de este retrato de 1920-1921 radica en que expone una subversión en la producción de la identidad: ¿cuál es el alias y cuál es el nombre real?, ¿cuál es la identidad y el género que debe ser asociado?

Esta presentación del género, este cuestionamiento y crisis de la asignación sexual propuesta por el autor de su propia autoficción, sea fotográfica o textual, sirve para recordar que tanto Bellatin como Aira y otros artistas de disciplinas como la performance y el diorama, que se verán más adelante, ejecutan acciones similares a la de Duchamp. En esta investigación, ya antes se señaló a Aira en *Cómo me hice monja,* y a su narrador-personaje con su mismo nombre, pero al hacerlo se refiere a sí mismo(a) como la niña César Aira. En la autobiografía “Un personaje en apariencia moderno”, no sólo es que el personaje se sepa femenino: una mujer-marioneta, además es su familia y su entorno quienes lo precisan; más aún, es esta misma identidad femenina la que se mezcla, lingüística y narrativamente, con otras identidades masculinas entre las que está la del escritor Mario Bellatin. Esto mismo es lo que está puesto en juego en otra obra de Duchamp, en *Étant donés* (1948), en la que aparece un cuerpo parcialmente mostrado. La obra, compuesta como una suerte de diorama, implica el estatismo de lo que se observa y la presencia del espectador ante ella, quien mira a través de las rendijas de una puerta de madera. Esta pieza de Duchamp tendrá implicaciones en la discusión de otros artistas y obras que aquí se abordan en próximos capítulos, sea por la reformulación de la escena o por el uso del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diorama en los cineastas y performers para la construcción de sus discursos autoficcionales y performativos.

Figura 7. *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art.

Este cuerpo que se exhibe en *Étant donnés*, siguiendo a Lyotard, expresa desde otra posibilidad un sentido similar al de la foto de Rrose Sélavy: la oportunidad de la ambigüedad del género. Lyotard escribe: "What you see from your door-holes is Mademoiselle Rrose, naked, hosing you with her waterfall; what you see in my inverted image is Monsieur Marcel […]. You found a man in the woman" (1990: 8). Es así que el cuerpo tendido es dos y una misma cosa a la vez, hombre y mujer, de la misma manera en "Un personaje en apariencia moderno", en donde en una misma oración el personaje transitaba entre ambos puntos. Por otra parte, en un intento por explorar significados desplazados sobre esta pieza de Duchamp, el artista turco Serkan Özkaya parte de la hipótesis de que *Étant donnés* puede ser visto, como suele hacerse, como un diorama, pero también, como una *camera obscura*. Özkaya ha encontrado en la pieza de Duchamp la doble articulación de la que habla Lyotard: doble articulación de la pieza (diorama/camera obscura), del género (masculino/femenino); y, por último, de la identidad del yo autoral (Mademoiselle Rrose/Monsieur Marcel). Özkaya ha reproducido la pieza de Duchamp escala uno a uno y la ha exhibido, en un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primer momento, en el apartamento que arrendara el artista francés hasta su muerte, y en el cual tenía instalada su pieza para ser observada por sus invitados. Con ello, ha propuesto que la imagen que produce esta camera obscura puede ser vista como un rostro. En la publicación que la crítica del *Paris Review*, Jillian Stainhauer, hace sobre esta obra, parafrasea el hallazgo de este rostro: "When he [Özkaya] turned off the lights, amid the resulting, overlapping projections, he saw a face. His first thought was that the ghostly visage belonged to the woman's killer, but a friend saw someone else entirely: Rrose Sélavy, Duchamp's female alter ego" (Stainhauer, 2017: s.p.). Es significativa también la primera interpretación de la cara proyectada a través del par de agujeros en la puerta del diorama: es la figura de un hombre y este, infiere el artista, es el agresor de la mujer que observamos dentro del diorama. Si lo que se proyecta fuera de la camera obscura a través del par de huecos que sirven de mirilla es la imagen de un hombre, entonces, nuestra mirada, en una parte de nuestro sistema óptico, también se conecta a este dispositivo y observa, sin observarlo, a este otro personaje (quien podría ser el agresor de la mujer, el rostro femenino anónimo, Rrose Sélavy o Marcel Duchamp). Sobre la segunda posibilidad, de encontrar a Sélavy, abunda el mismo autor, Özkaya:

> But that's Duchamp's genius, that he put two peepholes so you have two pictures superimposed. That creates a whole different composition and, basically, there was a face"—a face, he believed, that bore a striking resemblance to Man Ray's famous portrait of Rrose Sélavy, Duchamp's female alter ego (citado por Cain, 2017: s.p.).

Lo que vuelve a ser significativo en este proceso de re-creación de la obra duchampiana, de inferir un posible uso del dispositivo no sólo como diorama sino como camera obscura, es la reiteración de la identidad múltiple de lo que se observa como único y total. Sin duda, no se pretende extrapolar lo que se observa y la intención de Duchamp, mucho menos pretender una revelación cercana a lo místico, sino considerar una posibilidad ya advertida desde antes del ejercicio de Özkaya. Dicha posibilidad implica la lectura de la obra del francés más allá de lo unívoco para considerar la posibilidad del encuentro de lo diverso, en tanto que perteneciente a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

géneros sexuales diferentes, en una misma imagen, que permite, siguiendo lo dicho por Lyotard (1990: 8): encontrar al hombre en la mujer.

Figura 8. Resultado de la reproducción de *Étant donnés* y su empleo como camera obscura: la proyección de imagen en la pared. *We Will Wait* (2017) de Serkan Özkaya. Foto © Brett Beyer y Lal Bahcecioglu.

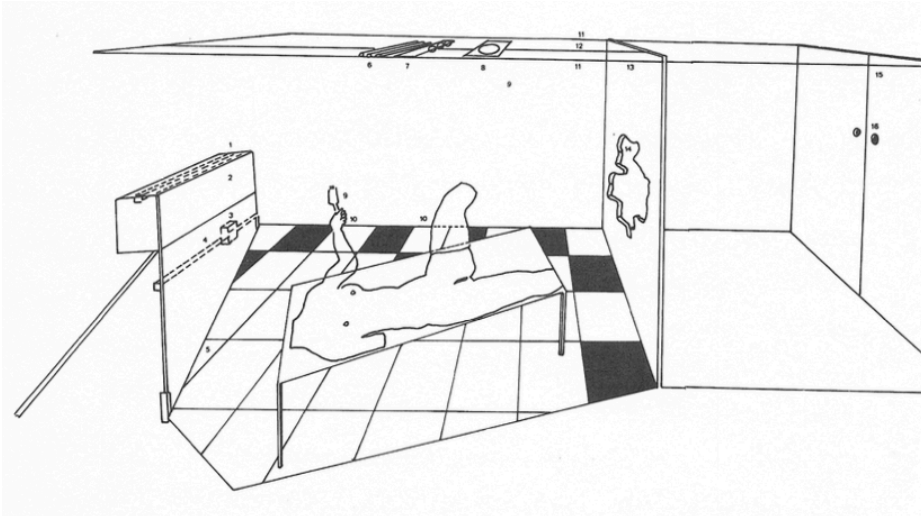


Figura 9. Reconstrucción incluida en *Les TRANS/formateurs DUchamp* (1990: 156), donde se observan los huecos en las hojas de las puertas. Diagrama "Vista isométrica para ensamblaje de *Étant donnés*" © Jean-François Lyotard.

Por otra parte, los nombres con que Duchamp firma y se ficcionaliza sólo llegan a ser tres: Richard Mutt, Rrose Sélavy y Marcel Duchamp. Esta misma cifra es la de las autobiografías que porta el libro *El Gran Vidrio*, donde tres veces se pone a prueba la idea de auto-biografía, autoficcionalizándose. No se trata de establecer un paralelismo que permita usar de comodín algún nombre del artista francés para mirar desde ahí alguna de las narraciones autobiográficas de Bellatin. Lo importante es observar que lo que hace Duchamp es usar el poder del nombrar y firmar para crear

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

del *readymade*, sin importar los límites de su identidad sexual, ni los límites del arte. De la misma manera que es posible crear a partir de un objeto conocido, desligándolo de su uso (su identidad como objeto) y asignándole un nombre nuevo, es la misma vía en que Bellatin adopta la identidad de sí, para resignificarla, reficcionalizarla. Esto es a lo que Derrida se refería cuando hablaba de autobiografiarse a partir de "obtener un préstamo" de sí mismo, del mismo autor, e implicarnos a través del uso de la fuerza de la firma (nombre propio) y de nuestro reconocimiento de ella (1985b: 8-9). De esta manera, si la pieza *La fontaine* como *readymade* era una vía de cuestionar en primer lugar qué es el arte, cuando su uso performativo se da en la ficción de Bellatin y Aira se vuelve una vía para cuestionar la identidad del artista y, por ello, del arte.

Esta posibilidad explotada por Bellatin, con el empleo de la fuerza transformativa (performativa), es la que permite llamarlo un trans/former de sí. En su novela, en tanto que se forma como enfermo mental, mujer, escritor, se transforma en ellos, al otorgarles ese "préstamo". Es más, su diseminación como individuo (ficcional, si se quiere) se da en todos los espacios de la novela, cada una de sus expresiones está engarzada a sí. Bellatin es un "nominalista", siguiendo a Lyotard, quien afirma: "Both of them [*Le Grand Verre* y *Étant donnés*] are formulations of one and the same object. This object is still a *name* (Duchamp is a nominalist)" (1990: 35). Sin embargo, en el caso de Bellatin, dicha diseminación y transformación de sí a través de la nominalización no sólo queda contenida en la novela. Si los mundos posibles de la ficción en las tres autobiografías se interconectan, gracias a una suerte de rizoma, esta ficcionalización de sí va más allá del texto contenido en *El Gran Vidrio*. Se trata, pues, de una estética que busca algo parecido al caso de César Aira y su manera de construir la novela del artista. En Bellatin se trata de construir al artista desde la(s) novela(s), como se verá en el siguiente apartado, diseminando(se) más allá de un cuerpo textual cerrado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA TRANSTEXTUALIDAD BELLATINIANA, EL (CONTRA)SENTIDO DISEMINADO

Un aspecto del que se sirve la narrativa de Mario Bellatin para establecer una diseminación del sentido es la transtextualidad, ya sea de la ficción de la obra narrativa

como de la identidad del yo autoficcional. Como se mencionó antes, en *Palimpsestes*, Gérard Genette entiende a la transtextualidad como la posibilidad para que los objetos textuales establezcan relaciones entre sí, formando un sistema de redes. Entre las formas transtextuales, aquí se observan la hipertextualidad y la paratextualidad. El primer término indica la relación entre un hipotexto y un hipertexto, un texto que antecede o continúa al otro y así lo pone en marcha, lo hace funcionar nuevamente, en su totalidad o en parte (Genette, 1982: 14). Por paratexto se entienden todos elementos que circundan a los textos, los cuales divide en peritextos y epitextos. Por peritexto, Genette entiende los espacios que están en la inmediata cercanía del texto, como los títulos, epígrafes, notas, prefacios, entre otros; y por epitexto, los elementos que "tous les messages qui se situent, *au moins à l'origine*, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique [donc publique], ou sous le couvert d'une communication privée" (Genette, 1987: 7). Asimismo, aclara en la parte final de *Seuils* que también es necesario entender que existen otras formas de epitextos públicos, las cuales pueden hacerse funcionar a través de entrevistas publicadas donde se adelanta, se sintetiza o expone la obra inédita; incluso, sin un soporte físico, a través de simples comentarios o en lo que él define como coloquios o debates. "J'appelle ici colloque, ou débat, toute situation où un auteur est amené à « dialoguer », non plus avec un interlocuteur, mais avec un auditoire, […] avec ou sans enregistrement et projet de publication" (1987: 349). Estos procedimientos son fundamentales cuando se observa la obra de Bellatin, si se quiere presenciar la manera en que el autor disemina el sentido de sus textos, pero también las implicaciones que esto porta cuando dichos textos son autoficcionales. La exploración de estos aspectos en la obra de Bellatin servirá como punto de partida para, posteriormente en este trabajo, observar fenómenos similares en las performances autoficcionales de artistas como Michel Houellebecq, Pedro Manrique Figueroa o Sophie Calle.

De esta manera, podemos mencionar que *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* es un libro que inicia el procedimiento paratextual desde el peritexto que es la portadilla, donde hay una marca architextual: expone el género bajo el cual debe ser leído. Se trata, como se dijo, de un libro cuyo género, según su título, es la autobiografía, pero no una sola, sino de tres en un mismo libro. Esta conexión al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

género incide en el lector, quien, como se dice en *Umbrales*, puede aceptar o negarse a leer la obra desde esa posición. En segundo lugar, encontramos en la contraportada una sinopsis, una clase de texto que generalmente se entiende anónimo, producido por "alguien" que trabaja para la editorial que publica cada libro, y que implica un adelanto de lo que en el interior se expondrá. En la contraportada de esta novela se advierte que:

> El Gran Vidrio es una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos en la ciudad de México, donde viven cientos de familias. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas representa un símbolo mayor de invisibilidad social. Es quizá por eso que cuando deciden pertenecer al resto, cuando carnavalizan de alguna manera su situación, deciden llamar El Gran Vidrio a su celebración (Bellatin, 2007: s. p.).

Esta propuesta de lectura se ve respaldada con la imagen de portada de la primera edición, a cargo de la editorial Anagrama. Así, encontramos la escena de un edificio derrumbado, los escombros y el polvo aún suspendido en el aire. Hay un letrero incompleto que presumiblemente dice "hotel"; además, una figura humana camina sobre los escombros sin que puedan reconocerse sus rasgos, dada su pequeñez en la imagen, pero que incluso, si se presta atención, luce como un agregado a la fotografía. Es probable que estos rasgos peritextuales pasaran inadvertidos en este trabajo si coincidieran con el contenido de la obra, pero si se observan aquí es porque no existe dicha confirmación entre peritextos y textos.

Lo anterior debe ser dicho sin negar que haya un fenómeno recurrente entre dos de las tres autobiografías y los peritextos mencionados, que es la demolición de la casa familiar. Sin embargo, dicho motivo recurrente no puede ser expuesto como el tema principal. Por lo tanto, no hay razón suficiente para considerar estos peritextos son elementos que "funcionan" tradicionalmente, es decir, elementos empleados para adelantar, advertir o previsualizar el contenido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Figura 10. Portada del libro *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin (2007) © Editorial Anagrama; con foto de portada "Sin título – Hotel Regis" © Enrique Metinides y Galería Kurimanzutto.

No es la primera vez que la obra de Bellatin se nutre de la mecánica de la pista falsa en el texto o el paratexto. Al respecto, dice Diana Palaversich: "Estos resúmenes, sin duda, certeros, son a la vez reductivos y engañosos pues ofrecen la ilusión de legibilidad de una obra, en su mayor parte ilegible" (2005: 122). Si en algunos casos estas reseñas son ambiguas, en otros, como el que aquí se aborda, implican un desvío absoluto; pues no hay tal fiesta en la Ciudad de México ni tal carnavalización de los personajes en su incorporación al resto de la sociedad, como dice la contraportada y como apuntala la imagen de portada. Esto debe ser entendido no como una mala lectura por parte del reseñador de la editorial, pues el peritexto que es la contraportada está más allá del accidente. Por ello, es pertinente considerarlo una colaboración o "permiso literario", el cual continúa con la exacerbada puesta en marcha de la pista falsa. Así, como advertía Genette al final de *Umbrales*, esos peritextos y epitextos no deberían ser considerados a una distancia muy lejana, sino, si es necesario, como parte de la ficción misma; es decir, como un elemento que construye (aún al contradecirlo) el sentido mismo de la obra. En la tradición hispana no podemos olvidar todos esos paratextos que circundan al *Quijote*, atribuidos a múltiples autores ficcionales, que son elementos con los cuales Cervantes hace mofa de la tradición editorial de la época:

acompañar una obra con las palabras introductorias de alguien más que recomienda, explica, presenta e incluso infunde cierta valoración estética a la obra. Es decir, son textos que hacen presente la novela aún antes de que arribe el lector a su lectura. Así, Bellatin se suma a esta tradición del uso del peritexto como parte del texto, como una extensión y diseminación del sentido ficcional, a pesar de hacerlo desde la negación del contenido.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. Subversivos por naturaleza. Crisis e implicaciones autoficcionales a partir de Duchamp

DUCHAMP, DISEMINACIÓN Y TRANSMEDIALIDAD

El fenómeno de la paratextualidad y la diseminación está presente en la obra de Marcel Duchamp, y evidentemente en la obra *Le Grand Verre*. Como se ha advertido antes, la pieza *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* siguió siendo trabajada por Duchamp por varios años; junto a este desarrollo, el autor produjo la *La Boîte verte*, una caja de dicho color que incluye imágenes, fotos, mensajes telegráficos, bocetos, explicaciones y notas garabateadas; en resumen, una obra intermedial donde se privilegia el uso de la escritura a mano como vehículo unificador. "The paradox is that the notes are essentially handwritten —even as they speak against the hand-mark's aura, the potent spell of script, signature, and manual trace closes in" (Maharaj, 1999: 61). Ante el *Vidrio* es evidente la complicada interpretación por parte del receptor. Por ello los críticos han echado mano de estas instrucciones y explicaciones para tratar de acercarse a la obra. Son estas mismas instrucciones las que han servido para reconstruir la obra del francés cuando ha sido necesario, como lo ha hecho el artista y colaborador de Duchamp, el inglés Richard Hamilton. Otros estudiosos de la obra de Duchamp han considerado que entre el vidrio y la caja lo que se da es una "traducción", de lo visual a lo textual. "He [Hamilton] broached the typotranslation from the start as a primer, a handy aid to consulting the text and as a manual for scouring through its minutiae and obscurities. We might imagine it as a kind of *amanuensis* of the *Large Glass*" (71). Así es como Sarat Maharaj lo presenta en "Typotranslating the Greeen Box", un ejercicio de traducción de la transcripción: primero, de la obra al texto manuscrito y luego del manuscrito al texto tipográfico.

Lo anterior implica que la caja es más que una serie de notas, un accesorio o suplemento de *Le Grand Verre*. Como se puede advertir, la caja puede ser interpretada como un paratexto que presenta y re-presenta a la pieza duchampiana. Es más, es una vía de diseminar el sentido de la obra plástica en otros soportes y disciplinas,

comenzando por la verbal, por lo que, más que de una traducción, se debe hablar más bien de un paso transmedial del discurso ficcional y estético, cuyo origen era ya intermedial. "The notes from The Green Box […] constitute the verbal dimension of a work that is as much verbal as visual, by an artist who disdained words as a form of communication" (Tomkins, 2014: 2). Es así como Duchamp pone un elemento más en crisis, el límite de la obra. ¿Puede decirse que *La Caja Verde* está fuera de la obra titulada *El Gran Vidrio*? Antes habíamos advertido que la diseminación es una manera en la que el sentido de un texto puede establecer relaciones para extenderse hacia otros textos e incluso, modificar el sentido de otros textos, anteriores o posteriores. Esto mismo puede ser interpretado no sólo como el juego del suplemento, sino como el procedimiento del injerto (exterior) en la red de sentido.

> Por un lado, el injerto marginal opera dentro de estos términos para invertir la jerarquía (de lo marginal y lo central), para mostrar que lo que antes normalmente se ha creído marginal es de hecho central. Pero, por otro lado […es] una subversión de las distinciones entre lo esencial, lo interior y lo exterior. ¿Qué es un centro si lo marginal se puede centrar? (Culler, 1982: 125).

Este cuestionamiento de Culler es la muestra de una vía en que la deconstrucción opera, observando estos fenómenos en los textos. Aquí se puede apreciar que dicho vínculo y subversión, la puesta en crisis de lo marginal y lo central, se establece en una pieza artística que tanto incluye al texto como a otros elementos no textuales. Así, podemos advertir que el paratexto no es más paratexto sino que se vuelve parte del texto. Diseminar el sentido es expandirlo, ensanchar los supuestos límites de la obra.

Si el legado de Duchamp es también importante es por su puesta en juego de la subversión del arte, de las disciplinas artísticas, de los límites de la pieza y del sentido. Un ejemplo más que involucra al *readymade* y al paratexto es la pieza *Élevage de poussière* [*Cultivo de polvo*] (1920). Una vez más, Duchamp colabora con Man Ray, a quien le pide fotografiar *Le Grand Verre* tras un largo periodo de inmovilidad. Producto de esta sesión es la ampliación fotográfica de un fragmento de la obra donde el polvo se ha acumulado. Así, una nueva obra ha sido creada, sin

intervención del artista, sino del tiempo y sus afectaciones a una pieza almacenada. De esta manera surge un paratexto visual, firmado tanto por Man Ray como por Duchamp, el cual disemina el sentido y conforma tanto una nueva obra (la fotografía) como una diseminación del sentido de la pieza de "origen". Así, en los términos de Gérard Genette y su transtextualidad (bajo un entendimiento de texto en un sentido que se amplifica a discurso estético y cultural en general), *El Gran Vidrio* funciona nuevamente como el hipotexto y *Cultivo de polvo* como el hipertexto de rápida manufactura, en el cual el discurso estético transita de la pieza al soporte fotográfico.

Este funcionamiento de las piezas que se conectan a *El Gran Vidrio* del francés sirve para cuestionar la manera en que funciona el injerto fotográfico en la narrativa de Mario Bellatin. Como se dijo antes, dicho discurso fotográfico puede estar mezclado con la narración textual, como sucede con su libro *Jacobo el mutante* (2006b); o, bien, expuesto al final de la narración textual, como el dossier fotográfico[36] que se encuentra en *Perros héroes*, haciendo con ello del libro una obra intermedial. Bellatin entiende esta posibilidad de diseminar la ficcionalidad más allá de lo meramente textual, lo que sirve para fortalecer los mundos donde lo imposible es puesto en marcha. Por ello, hace uso de lo fotográfico, donde puede o no estar su imagen presente; pero, sobre todo, por ejecutar un procedimiento de expansión, continuación, que a su vez es origen y registro que vincula con el mundo, como muestra del archivo de una realidad factual con que la obra ficcional se encadena.

LA DISEMINACIÓN DEL YO TEXTUAL Y EPITEXTUAL

Como se mencionó atrás, hay una serie de elementos que pueden entenderse como formas de diseminar el sentido en las obras de Bellatin. En *Tres autobiografías* este proceso se da generalmente favoreciendo la construcción del yo llamado Mario

[36] Facundo Ruiz (2008) analiza la narrativa de Bellatin como relato fotográfico. Sin embargo, no se enfoca solamente en aquellas obras que utilizan la fotografía y el dossier fotográfico anexo como es *Perros héroes*, sino que analiza la construcción del discurso literario que crea un mundo fotográfico (visual), al conformar un "registro casi fotográfico de los sucesos" (201). Para Ruiz, este carácter fotográfico aporta una dimensión testimonial a las obras. "Los relatos de Mario Bellatín [sic] quedan expuestos en la vitrina de la narración que los ordena como en un diario imaginario (autográfico), o un catálogo de escenas vistas como vividas, y vividas como vistas" (209).

Bellatin. En "Un personaje en apariencia moderno" encontramos algunas marcas que vinculan a algunos personajes referidos por la narradora con otros libros de Bellatin. Así encontramos que la mujer-marioneta hace algunas menciones sobre el señor Dufó: "mi padre hizo tratos con un tal señor Dufó […]. El señor Dufó, viejo conocido de mi padre" (Bellatin, 2014a: 148); y: "nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto. Ni siquiera un Karmanghia, como el que posee el desagradable señor Dufó" (150). Esto no sólo es una estrategia para vincular personajes inútilmente, se trata de poner a funcionar, una vez más, la maquinaria de la metalepsis desde una obra a otra como un *crossover* de entes ficcionales, de un mundo posible a otro, ya no sólo dentro de un mismo libro, sino a una distancia más considerable. El texto que se vincula es un cuento de cortísima extensión titulado "El auto del señor Dufó", el cual apareció durante el 2005 en publicaciones periódicas mexicanas y que en 2006 fue incluido en *Los mejores cuentos mexicanos*: *2006.* En dicha narración los elementos mencionados están en función: "Un auto Volkswagen Karmanghia, […] un auto similar al del señor Dufó" (Bellatin, 2006: 57). Se trata de la posibilidad de la metalepsis a un nivel transtextual, donde los personajes transitan entre mundos posibles contenidos en obras "ajenas" y "autónomas", del mismo autor.

Esto puede ser visto también desde la perspectiva de Saint-Gelais en su teoría de la transficción (derivada de la transtextualidad de Genette) en *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011). Desde esta perspectiva, la ficción, por sus constituyentes, se expande más allá de sus límites, los de la obra. Aquí se ha preferido hablar de diseminación más que de transficcionalidad, pues la idea derrideana de diseminación implica la posibilidad de enfocarse en el sentido de la ficción que se dispersa a través de formas textuales y no textuales. Pero no hay duda de que la teoría de Saint-Gelais es útil, pues porta una tipificación derivada de la narratología, con la cual se puede entender que aquellos personajes metalépticos tengan términos más familiares, al llamarlos, sencillamente, personajes transficcionales. De esta forma, podríamos decir que el Sr. Dufó es un personaje transficcional, por su presencia a través de las obras de Bellatin. Pero, una teoría como la que aquí se prefiere, la de diseminación y mundos posibles de ficción, permite hablar incluso de expansión de la ficción por otro tipo de elementos de la ficción, como es el tema mismo y se dijo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antes, pero también a través de la observación de otros elementos de la ficción, como, en este caso, podría ser un auto Volkswagen Karmanghia. La tipificación del personaje transficcional es útil, además, si se piensa en la figura del autor mismo, quien, a lo largo de este trabajo, puede ser observado también como un ente auto-trans-ficcional. Lo que resulta decisivo es observar que todos estos traspasos, diseminaciones, reinserciones, migraciones y, por lo tanto, metalepsis, se dan por la posibilidad de transtextualidad del arte, pero sobretodo como un procedimiento para crear una constelación de piezas discursivas, un entramado ficcional, que, bajo la autoría del escritor, conforman un "mundo bellatiniano"; es decir, un universo donde las obras se vinculan transficcional y transmedialmente. Este aspecto, el de crear un mundo del artista, será un punto que se reitere al observar la obra de César Aira, pero también en el resto de los autores autoficcionales de este trabajo, sea Sophie Calle o Alejandro Jodorowsky.

Pero no sólo son estos elementos, los objetos que amueblan y actúan en los mundos ficcionales, los que están funcionando para diseminar el sentido entre las obras de Bellatin. Además, hay otros que apoyan la construcción de la figura autoral en la ficción. Estos son elementos constituyentes de la identidad de los personajes, un punto recurrente, pese a la ambigüedad que las tres autobiografías portan; asimismo, estos constituyentes de la indentidad son evidenciados por acciones pretéritas de los personajes. Así, leemos que los personajes-narradores de "Un personaje en apariencia moderno", ya sea la mujer-marioneta o el joven de novia alemana, poseen gusto por los animales. Ella afirma que ha escrito un libro a escondidas.

> En algunos periódicos fui encontrando dibujos de perros. Los iba recortando y pegando con cuidado […para] el libro que he escrito a escondidas de los demás […está] dedicado a los perros héroes, allí he inventado una serie de historias de animales que salvan a sus amos. En mi familia lo tomaron a broma cuando hablé de la existencia de un libro semejante (Bellatin, 2014a: 157).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este pasaje contiene información sobre la infancia de la(s) mujer(es) protagonistas del cuento, estableciendo un pasado de ellas en sus inicios como escritoras. Lo anterior

coincide con la información que poseemos a través del *ethos* del escritor Mario Bellatin, incluyendo la escritura del libro titulado *Perros Héroes*, pero que también es la misma información que había sido presentada años antes en *Underwood portátil: modelo 1915* bajo el sello de la editorial peruana Sarita Cartonera, en 2005. La importancia de lo que se encuentra en *Underwood* radica en que es expuesto bajo el enfoque autoral, confesional (autobiográfico): el autor habla de su literatura y de sus libros anteriores. Entre los libros que recuerda en *Underwood* está uno que jamás fue publicado, el cual trata de perros y contiene imágenes de dichos animales recortadas de los diarios. Así, la vida factual y pretérita de Bellatin narrada por el autor coincide con la vida pretérita de la protagonista de "Un personaje en apariencia moderno". En *Underwood* se lee:

> Quizá todo comenzó cuando tenía diez años. De buenas a primeras se me ocurrió hacer un libro de perros […]. Recuerdo, entre otras cosas, la estupefacción de mi familia por plantear un ejercicio ajeno a las tareas escolares […]. En pocas semanas quedó listo un ejemplar de historias de perros, ilustrado además por mí mismo. Recorté una serie de figuras de perros de algunos diarios y revistas. Mi abuela […] preservó el ejemplar en el fondo de su ropero. Nunca lo volví a ver (Bellatin, 2014c: 485).

Como se puede apreciar, lo expuesto por el autor en *Underwood* es recreado en *El Gran Vidrio*, en voz de la mujer-marioneta que es a la vez Mario Bellatin; esta evidencia de identidad entre los personajes se extiende también a las identidades sexuales que se le confieren a la figura autoficcional de Bellatin. En tanto que la diseminación no sólo funciona en la construcción de estos tres narradores-personajes: la mujer y el autor Bellatin de "Un personaje en apariencia moderno", así como una forma de articulación con otros textos.

También es posible establecer una conexión con la realidad y, siguiendo nuevamente a Meizoz, implicar el *ethos* y la postura social del autor para vincularlo a la obra artística del mismo escritor. Este texto, *Underwood*, pese a ejecutar un discurso autobiográfico y de un tono ensayístico y autorreflexivo, debe entenderse como una producción literaria y ficcional más de Bellatin. Sin embargo, es común encontrar en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

las reseñas, descripciones, notas de prensa e incluso textos críticos que abordan la obra del peruano-mexicano, la tendencia a hacer uso de estas palabras, a hablar de este autor aportando(le) atributos y pasajes vividos que quizá no pertenezcan más que a la ficción. Este funcionamiento será observado en el capítulo sobre Houellebecq, donde es a través de discursos extraliterarios y paraliterarios, pertenecientes o no a la paratextualidad de la obra, que son adoptados por discursos de terceros (como puede ser la crítica, o los periodistas), y que inciden en la conformación de la figura del artista de una forma "externa" al proyecto autoral autoficcional. Ya antes se había mencionado un caso similar, la certeza de los medios de comunicación y de los críticos de que Mario Bellatin ejecuta un proyecto que involucra cien mil libros, pero que al leer el texto *Los cien mil libros de Bellatin* (2014b), encontramos un tono ensayístico y que vincula al manifiesto artístico, pero también es un texto literario, ficcional, que más se emparenta con las instrucciones para montar un objeto o pieza, como es *El Gran Vidrio* de Duchamp, o una performance. Alguna parte de la prensa y la crítica han observado esta dimensión del proyecto de cien mil libros en términos de una performance o proyecto emparentado también con el arte conceptual, como ha hecho el escritor y crítico Iván Thays escribe en su blog en el diario *El País*:

> El proyecto titulado "Los cien mil libros de Bellatin" y que tiene más de performance artística que de taller artesanal de edición, aunque implica ambos. Mario Bellatin asume la crisis por la que atraviesa el mundo editorial, sobre todo los frágiles puntos intermedios como el editor, el agente literario y el librero, y opta por realizar esta hazaña libresca que suena desmesurada: redactar cien títulos propios con un tiraje inicial de mil libros cada uno (2012: s.p.).

Pese al entendimiento de Thays, hay otra parte de la crítica y los medios no han dado cuenta de esta dimensión. Así, la escritura externa, producida por terceros, "sobre" Bellatin, se nutre del *ethos* a través de la ficción que este ha publicado en diversos espacios, textuales, paratextuales e incluso epitextuales, pero también por la postura social a través de las conferencias —performances— que el autor ofrece, donde habla de sí y de su obra, y funciona como un proceso de transito de información real-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ficcional que impacta en la figura del artista (ficcional y social). Si en la escritura epitextual, siguiendo a Genete, estaban las conferencias, charlas y declaraciones registradas así como las no registradas, no es extraño que el autor sea consciente del poder de ésto y active dichos epitextos para afectar la construcción de sus textos y la construcción de su identidad en la ficcionalidad y en la realidad. Así, el mundo real, la identidad real referida, por ejemplo, en la prensa y el mundo de las reseñas literarias, es modificado por la literatura. No sólo es posible ver que Mario Bellatin es el hipotexto del cual se derivan, ficcionalizadas, las identidades de Mario Bellatin como hipertexto; sino que es incluso en sentido contrario como el proceso funciona. El hipertexto (el texto ficcional) transita al epitexto (la nota de prensa) y afecta la construcción social del autor, el hipotexto. Con esto es posible observar que hipotexto e hipertexto pueden subvertir sus roles cuando se altera la ficcionalidad y la textualidad, del mundo ficcional y del mundo real.

Figura 11. Bellatin en el restaurante Dschingis Khan de Kassel, Alemania, como parte de sus acciones en la reunión de artistas *Documenta 13* (2012); en la mesa, ejemplares del proyecto de cien mil libros. Foto © Documenta 13.

Más aún, esta serie de gestos, usos de lo epitextual, del *ethos* y la postura del autor para crear su propia ficción (con colaboración incluso de terceros), así como su proyecto de cien mil libros, que, se dijo, tiene más que ver con las instrucciones de una pieza de arte conceptual o con una performance, son muestras decisivas de Bellatin como un performer y, desde luego, como un artista que se ha colocado más allá de un campo literario tradicional y meramente textual. Sus actos artísticos y los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

derivados de ellos lo colocan de esta forma como un artista y, es por ello, que es invitado a participar en reuniones de artistas (conceptuales, visuales y de la performance), como la reunión de arte *Documenta* que se realiza en la ciudad alemana de Kassel. Es significativo que en los últimos años otros escritores han asistido como invitados a esta reunión, como son Marie Darrieussecq, Alejandro Zambra y Enrique Vila-Matas, quienes, no casualmente, escriben usando su nombre propio generalmente como el personaje-narrador de sus libros. La invitación a estos autores da paso a entender la literatura como una forma más de arte, pero no como una concesión, sino como un hecho implícito en la literatura contemporánea y autoficcional. Si bien este gesto de *Documenta* es medianamente reciente, el entendimiento de lo literario como arte contemporáneo ha sido abordado páginas atrás en este trabajo cuando se habló de la obra de César Aira, pero será una constante, que aparecerá más adelante cuando se observe la obra de Michel Houellebecq, pero también la de Sophie Calle, quien ha permanecido desde los años sententa en un ir y venir indefinido y no finalizado para entender su obra como literatura o como arte conceptual.

En lo que respecta a Mario Bellatin, es necesario atender a la forma en que hace uso de la fuerza de la "energía" del arte, siguiendo a Lyotard, para diseminar su identidad dentro y fuera del corpus literario. Los límites de lo literario y la representación se pierden en un discurso autoficcional que, de por sí, era ya un género que ponía en crisis la relación de lo referencial (lo real) con la representación (lo ficcional). Bellatin logra construir una identidad autoficcional, al devenir en un trans/former, gracias a la diseminación de sí; y, al hacerlo, plantea su identidad ficcional también como un rizoma, al cual se accede por diferentes puntos, se multiplica y que ya no tiene un principio y un fin determinado. Para Lyotard, este fenómeno es posible en Duchamp, también, gracias a la fuerza transformacional y performativa de sus actos y textos artísticos, a dicha "energía":

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [Duchamp] is a complex transformer, a battery of metamorphosis machines. There is no art, because there are no objects. There are only transformations, redistributions of energy. The world is a multiplicity of apparatuses that transform units of energy into one another. This is why he must be many of

> these apparatuses, and must metamorphose himself continually (Lyotard, 1990: 36).

La cita anterior es dicha a propósito de encontrar a Duchamp exhibiéndose a sí mismo como Rrose Sélavy en un retrato de Man Ray; además, al intervenir un afiche *Wanted: $2,000 Reward* (1923), como uno de "los más buscados" en Estados Unidos, pero incluyendo su nombre femenino, Rrose Sélavy. Pero Lyotard ve también esa "recolocación" de sí, del artista, en *Étant donnés.* Así, el filósofo francés explica la presencia de Duchamp en todos esos "aparatos", en una fotografía como mujer o como una mujer desnuda y agredida en la foresta, pero también como él mismo, Monsieur Marcel Duchamp, multiplicado en una fotografía donde él aparece en una mesa redonda fumando cinco veces la misma pipa, mirándose a sí mismo en sus cinco presencias.

Figura 12. Izquierda: Cartel *Wanted: $2,000 Reward* (1923) de Marcel Duchamp y Man Ray. En donde la foto de Sélavy corresponde con la imagen de Duchamp. Derecha: *Le portrait multiple de Marcel Duchamp* (1917) de Marcel Duchamp. Fotos © National Portrait Gallery.

De forma similar, Bellatin accede a esta máquina que tanto metamorfosea como conserva lo que es, al sólo ejecutar una distribución de "energía", como dice Lyotard. La maquinación es potencialmente infinita y, en el caso de Bellatin, él mismo provoca que alimente la realidad y desde la realidad se alimente la configuración del autor Mario Bellatin.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA AUTOFICCIÓN ANTITELEOLÓGICA/ANTIHERMENÉUTICA

Si bien ha sido una constante de esta investigación el señalar cómo Mario Bellatin pone en crisis su narrativa y la manera de expresar la identidad del yo autoficcional, aquí se considera que aún resta una arista más qué abordar. Este último apartado dedicado a la obra *El Gran Vidrio* se enfoca en dos aspectos que se advirtieron desde el comienzo del capítulo: lo antiteleológico y/o lo antihermenéutico. Ambos parecen ir de la mano, como una marca que indica la ruptura con las propuestas literarias convencionales. Y cuando se dice convencionales, se debe pensar en el alcance que Aristóteles ha representado para la cultura occidental, entre otros rubros, en la manera en que se construye y se califica como la ficción, la manera de narrar lo ficcional, pero también lo real; todos estos elementos permanecen como herencia del filósofo macedonio, y, en particular, en su *Poética*. Este fenómeno pretendido por el arte de Bellatin, de ruptura con la totalización de la obra "funcional", al desplazar el interés por crear una obra que posea un final que agrupe y cierre definitivamente la pieza, es posible verlo como una búsqueda antiteleológica.

La novela de Bellatin expone en la repetición de los sucesos y de sus personajes, de la identidad tras el nombre propio, que el yo es una marca, como dijimos antes. En la novela se lee una búsqueda por emparentar la identidad y la marca, la letra y la palabra: "El milagro es un libro y nosotros sólo somos una letra de ese libro, […] como una letra que busca pegarse a otra para formar una palabra […] para estar presente en los espíritus de varias personas al mismo tiempo. Para formar palabras completas" (Bellatin, 2014a: 131-132). Esta relación del yo con la marca implica la iterabilidad. Derrida advierte que un signo escrito debe ser iterable, repetible, y aclara: "This iterability (iter, once again, comes from itara, other in Sanskrit, and everything that follows may be read as the exploitation of the logic, which links repetition to alterity)" (1982: 315). De esta manera, se observa que lo que propone Derrida es asumir que la iterabilidad o repetición es una posibilidad de volver a poner en juego, pero también hacerlo otro, hacerlo alterno al previo: otro pero el mismo. Poner en juego así la identidad y, por ello, el sentido que no se deja *recoser*, es diseminar el sentido del texto y de esta forma diluir las posibilidades de un final como "cerramiento", un punto futuro, un *telos*, al cual se aspira a llegar como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conclusión, como razón, un *logos*, como destino totalizador. Esta empresa o anti-empresa también es expuesta en la ficción bellatiniana: "Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y *que no llevan, como mi vida, a ninguna parte*. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de muñeca de fantasía" (Bellatin, 2014a: 166-167, las cursivas son mías). En esta frase, con que cierra la novela, Bellatin está implicando la identidad del narrador como ese cúmulo de iteraciones, pero también esa ruptura teleológica, una identidad ficcional que no lleva a ningún lugar, no hay *logos* ni *topos* a cierta distancia.

Como un segundo argumento para esta antiteleología expuesta por la narrativa bellatiniana, así como un motivo propio y claro de la misma novela, es el alcance del proyecto antihermenéutico. Si bien se considera a la hermenéutica como el estudio de la interpretación, su origen está ligado no sólo a la filosofía, sino también a disciplinas como es la teología, donde se emplea como herramienta en la búsqueda del sentido profundo o divino en los textos sagrados. Su uso profano se da con el resto de los textos, la jurisprudencia, la medicina, así como las ciencias sociales, las humanidades y las artes, incluida la literatura. De ahí que a través de la hermenéutica se privilegió la indagación que porta la promesa de que, tras la interpretación dentro de un horizonte de expectativas, es decir, dentro de una serie de marcas que el texto dispone en contacto con el horizonte de expectativas del lector[37], permitiría construir ese gran resultado: un nuevo significado, que es alcanzado a través de la actividad interpretativa. Así, esta novela de Bellatin, *El Gran Vidrio*, expone, literalmente y a través de su construcción rizomática, que la búsqueda de algo único, preciso y estable como resultado de la narrativa, es una empresa inútil. El narrador mujer-marioneta-escritor-Bellatin pregunta: "¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia" (163); y, más adelante detalla que: "[hay] un grupo de futuros escritores que, semana a semana, se reúnen, con una fe admirable, para tratar de desentrañar el sentido oculto de los textos" (164). Desde luego, una de las incógnitas que más fuertemente se arraiga en los lectores de Bellatin es tratar de entender lo que en su narrativa se *dice* y qué parte de ello

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[37] Hans-Georg Gadamer ha expuesto este encuentro de horizontes de expectativas del texto mismo ante el del lector como una "fusión de horizontes" (1998: 377).

"debiera" ser parte de la realidad, por ejemplo, respecto a la identidad del yo autoral. Esto también deteriora la idea de que el lector, *à la* Wolfgang Iser (1978) o Umberto Eco (1979), colabora con el autor completando la obra y/o encontrando lo que falta en el texto, dado que, en su estética general, su composición rizomática y diseminada provoca más huecos que elementos para completar la obra con la lectura.

Además, esta manera de hablar de la propia obra y exponer su falta de "sentido oculto" de los textos, es justamente la característica de la que hablaba J. Hillis Miller en "El crítico como anfitrión". Ahí, Hillis advierte que "mi tesis es que el parásito está ya siempre presente dentro del anfitrión, el enemigo dentro de la casa, el eslabón dentro de una cadena abierta" (1990: 167). Así, se cumple lo que atrás se indicó, que las obras postmodernas son tales no sólo por sus temáticas o vocabulario usado, sino porque ponen en juego la deconstrucción, la crítica misma, que es algo que está ya dentro de ellas. No se han traído aquí otras ideas que no sean las que ya residen en la obra de Bellatin: la crítica está dentro de la obra, como el parásito en el anfitrión. Más aún, Philippe Gasparini advierte que la autoficción siempre ha estado ligada a la crítica y a la teoría, al portar "un questionnement constant sur les limites de sa propre validité; le métadiscourse est devenu partie intégrante du recit" (2016: 176).

Una característica reservada para este momento, respecto a cómo se describe incesantemente la obra de Bellatin por la crítica literaria, además de señalarla como experimental, también se le refiere como hermética. Considero que, por los motivos expuestos en el párrafo anterior, la idea de hermética es inútil, si se entiende que la estética tiene otra construcción y otra búsqueda. Más aún, este contener la obra su propia crítica, así como su carácter antihermenéutico, son rasgos que Bellatin comparte con Marcel Duchamp. Al respecto, el filósofo Lyotard escribe sobre la obra del artista francés:

> To interpret is futile. You might as well try to circumscribe the true effect of the *Large Glass* and hence its true content; the Glass is made precisely in order not to have a true effect, nor even several true effects, according to a mono- or polyvalent logic, but to have uncontrolled effects (1990: 64).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esto es lo que sucede con *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* pero también con la construcción de la identidad autoral autoficcional; esta serie de efectos no controlados es lo que conforma una parte de la estética de Bellatin. En ella, la identidad del yo se disemina, se presenta y se disemina una vez más, pero no se oculta. No sin advertir que este es otro caso más en que la obra porta ya su crítica, se cita aquí la voz del narrador de "Un personaje en apariencia moderno", quien afirma su mecánica poética:

> [Existe] La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más posible que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes […]. Estos libros, a pesar de los escenarios concretos que seguramente la película mostrará, fueron escritos a partir de la no-tierra y del no-espacio […]. Un verdadero tiempo que en efecto no existe, y por eso mismo considero *más real que el real* (Bellatin, 2014a: 165).

Sin duda, las marcas autorreflexivas de la obra son constantes, no sólo en esta novela sino en su obra en general. Sin embargo, el procedimiento habitual es este, donde Bellatin da una serie de marcas desde el *ethos* junto a la postura social (él como autor), para el entendimiento de su obra (la crítica dentro de la obra); con ello, convoca a entender ese proyecto antihermenéutico y antiteleológico. Al hacerlo, el autor sabe que esto tiene un doble impacto, que tanto convoca a entender la no existencia de un *telos*, como atrae cada vez más al receptor a la enmarañada red que es el rizoma bellatiniano, un corpus textual que se continúa elaborando. Finalmente se puede afirmar que con *El Gran Vidrio. Tres autobiografías,* sucede que la identidad del yo autoficcional se nutre de la formulación aporética con que Duchamp describe *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*: "The *Glass* is not my autobiography, nor is itself expression" (citado por Tomkins, 2014: 12). Así, ambos autores construyen la aporía y, por ello, lo imposible, al contravenir el principio lógico aristotélico que manda que las cosas son lo que son porque no son lo que no son. De esta manera, la estética de ambos artistas y trans/formers, Duchamp y Bellatin,

conforma un discurso que desmantela cualquier frontera o parámetro, incluso los de la ficción y la realidad.

Como se ha mencionado antes, la autoficción es un género que, por su propia naturaleza, pone en crisis algunos elementos constituyentes de la ficción y, por ello, de la literatura. Esto es dicho porque, tanto rompe los límites genéricos, textuales e identitarios establecidos, como subvierte dichos parámetros y algunos más. Incluso, también puede ser vista esta ruptura al trascender lo meramente literario, lo cual se expresa como un tránsito, no sólo intermedial, sino también transmedial, de lo textual a lo artístico, de la palabra a la imagen y de la narración al performance del artista autoficcional. Entre los parámetros que subvierte también están los correspondientes a la representación y al mundo real, no sólo como tema literario, sino en su alcance hasta la realidad. Aquí conviene recordar cómo la identidad del autor real, Mario Bellatin, está siendo construida desde la ficción, a través de los distintos textos que luego son incorporados por la crítica y los medios, al ser citados o parafraseados. Así, a Mario Bellatin como ente de la realidad le van correspondiendo partes que han transitado entre los diversos textos, al grado de afectar la identidad del autor, la figura del artista en términos de la crítica de Meizoz. Por ello, en el apartado anterior se habló de "conformar" al artista gracias a las novelas y, en general, gracias a las posibilidades expandidas de la literatura. Se trata de una realización de lo que Judith Butler afirma del yo, un yo tanto discursivo como real; lo cual se emparenta con la propuesta de la figura del autor como un constructo entre postura social y el *ethos* implícito en la obra artística que crea. Para Butler, "el 'yo' es pues una cita del lugar del yo en el habla" (2002: 371). Así, el autor es un sujeto que, más que autor literario, es uno que tiende a "performarse" a través de sus obras, las literarias, las performances y las audiovisuales. Bellatin y Duchamp son, entonces, trans/formers de sí, se afectan y permiten que terceros lo afecten con el tránsito de lo ficcional, de la huella que dispone. Con ello, los límites de lo ficcional y lo real quedan desarticulados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por otra parte, se han observado las implicaciones de las narrativas de Aira y Bellatin, que hay ciertos elementos de crisis en sus obras; son éstos los que han permitido considerar sus obras literarias ya no sólo como autobiográficas o autoficcionales, ya que manifiestan un excedente genérico, el cual les ha valido a las

obras para ser etiquetadas como anti-autoficcionales. Al respecto, Mariano García advertía sobre la obra de Aira que se trata de narrativas donde "la autoficción queda destruida" (2006: 252). En esta investigación se considera que no se trata de un nuevo género, el anti-autoficcional, y menos se trata de una destrucción de la autoficción. Por el contrario, lo que sucede es una complicación más del género llamado autoficción; dicha "complicación" se da gracias a una subversión de la subversión, una vuelta de tuerca más en la maquinaria autoficcional. Es decir, este giro exacerba el sentido primero con que el género inició, con *Fills* de Doubrobsky. Desde luego, no es la primera vez que se piensa en la literatura como auto-destructiva. Por una parte, Lubromír Doležel al final de *Heterocósmica* (1999) se cuestionaba, en particular, sobre los ejercicios de la metaficción que provocan mundos imposibles, cómo estas narrativas atentaban contra la ficcionalidad misma y, a pesar de ello, continuaban significando; también cómo dicha anti-ficcionalidad no alcanzaba a ser un rasgo para que el lector rechazara su lectura. De este mismo modo, las narrativas de Aira y Bellatin que aquí se han abordado presentan esos mismos rasgos imposibles, "autodestructivos" y que ponen en una crisis más profunda aún la autentificación del mundo posible de ficción. Y, a pesar de esto, las narrativas de ambos autores se agregan al repertorio de vías para escribir ficción.

LA AUTOFICCIÓN, UN ACTO NO SIMULADO QUE BUSCA PONER LAS COSAS EN SU LUGAR

Como se ha expuesto en los apartados anteriores, uno de los primeros rasgos para generar la crisis del género autoficcional una vez más se da en esa frontera en lo real y lo ficcional, entre lo referencial y la ficción. Este primer rasgo en la narrativa de Bellatin y Aira es el procedimiento que puede ser enunciado como la eliminación de cualquier rasgo que pueda "valorarse" como verdadero, verdaderamente confesional, y que vincule, más allá del nombre propio, con la entidad real del autor. Todas las referencias autorales son, en el discurso autorreflexivo de estas narrativas, auto-desplazadas de su posibilidad de ser huella que nos lleve al autor. En el sistema de huellas de la autoficción, estas se declaran como no-huella. Es decir, en estas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

narrativas de este par de autores hispanoamericanos nada autentifica a ambos, autor y personaje, con la identidad del autor. Los procedimientos para desarrollar una narrativa de este tipo parten de una promesa diferida y por tanto no cumplida. Lo que está siendo diferido es ese *hacerse presente*, del cual se habló cuando se abordó la novela de Aira *Cómo me hice monja*, como un ejercicio del *cómo no hablar*. Además, se dijo que este procedimiento de ninguna manera constituía ni un texto apofántico, ni una retórica del fracaso, ni un simulacro, siguiendo a Derrida (2011: 14); sino que provocaba un diferir y, por ello, una *différance* o diferancia. Es una vía de "guardar para sí […] esta disimulación para la que hace *falta ya ser varios* y *diferir de sí mismo*" (24, las cursivas son mías). Este entendimiento como diferancia es absolutamente pertinente, pues también implica, como lo dice el filósofo francoargelino, una doble vía de interpretación: diferido, como aplazamiento temporal y espacial; y, diferido, como una formulación de la alteridad, de ser otro alterno de sí en sí mismo. Son esas palabras subrayadas en la cita anterior, ser varios y diferir de sí mismo, las que enlazan el diferir con la alteridad propia.

Lo anterior nos deja ver que la diferancia tiene una característica que aquí ha sido mencionada como proyecto de la poética autoficcional de Bellatin, la disolución de un origen. Aunque en el caso del peruano-mexicano resulta más evidente, en ambos autores estudiados hasta aquí en este trabajo, es una falta de origen lo que está siendo evidenciado. Es gracias a la diferancia o *différance* que se construye "[un] intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento […]. Y esta construcción del presente, como síntesis 'originaria' […] no-originaria, de marcas, de rastros […es lo] que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferancia" (Derrida, 2013: 48). Sin duda, esta falta de origen puede ser entendida también como esa promesa diferida, la identidad del autor como promesa diferida, inaccesible en una construcción que hace espacios (espaciamiento) en las vías que "debieran" permitir alcanzarla. Este rasgo de falta de origen es una propuesta anti-teleológica, pues no hay, como se dijo atrás, un lugar al que se pueda acceder con esta intención. Por ello, no hay una meta asequible, pues lo que se había prometido, es parte de un encadenamiento, de un continuo rizomático que rompe la linealidad. Se trata de un principio que imposibilita que, tras una serie de eventos, se logre alcanzar tal fin.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, observamos que esta serie de espaciamientos y emplazamientos de lo que "habría" de hacerse presente, al cumplir la promesa, está ejecutada cada vez en el proceso de diseminación. El sentido de la narrativa, sus mundos posibles y también las identidades autorales están siendo esparcidas o diseminadas. La importancia de la palabra *diseminación* radica en la idea de esparcir una semilla; en la naturaleza, es la multiplicación de la vida; como parte del discurso literario, el resultado de ese esparcir la semilla implica la multiplicación del sentido en la heterocósmica de mundos posibles de ficción, así como de la identidad autoral en la autoficción transficcional. Es, además, negarse como unidad y, por el contrario, ser varios y diferir de sí mismos, derrideanamente. Este *ser varios* es nuevamente anti-telológico, es la falta del original y la presencia de sólo huellas, trazos, marcas, que se siguen sin acceder jamás al origen, como propone Derrida en *De la gramatología*: "no hay origen absoluto del sentido original, pues la huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación" (2005; 84). Es así que en la autoficción aireana, belatineana y duchampeana lo que se da, además de esta negación del origen, es la negación de la unidad. Esta no-unidad abarca la posición hegemónica del escritor real y del artista real, del mundo real como unidad superior, ante estas narrativas proponen la multiplicidad de los entes autorales ficcionales. Así, la unidad y lo no-unitario, entre lo uno y lo múltiple, que se da entre lo real y lo ficcional autoral, son algunas oposiciones binarias que implican hegemonía de uno de sus términos, y son las que estas autoficciones subvierten.

Este diseminarse como ente en la multiplicidad de sí, más allá de ser reducido a lo meramente imposible de lo ficcional, ha sido expuesto como una formulación lógica. Es Alain Badiou en su *Théorie du sujet* quien ha expresado la multiplicación de lo uno, del individuo:

> Je dis que c'est 'la même chose' deux fois posée, parce que l'altérité n'a ici aucun support qualitatif. Nous sommes, si l'on peut dire, à l'aube du qualitatif, dans son ossature structurale. Ceci ne diffère de cela que par l'énoncé de la différance, par le placement littéral. On pourrait nommer cette stase infime de la contradiction la stase indicielle. Il y a A, et il y a Ap (lire : "A tel quel" et "A à une autre place"), la place p que distribue l'espace de placement, soit P).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> C 'est la même A deux fois nommé, deux fois placé.
> Cela va suffire amplement à ce qu'ils se corrompent l'un l'autre.
> Car vous pouvez considérer A soit dans sa pure identité fermée, soit dans sa différence indicielle d'avec sa deuxième occurrence. A est lui-même, mais il est aussi sa puissance de répétition, la lisibilité de lui-même à distance de soi, le fait qu'à la place p, l'autre place, c'est toujours lui qu'on lit, toute fois "autre" que là où il se tient, fût-ce nulle part, puisqu'on l'y voit aussi (1982: 24).

Esta larga cita es fundamental dado que es el argumento en el que Badiou basa su propuesta para el sujeto, es esta la posibilidad de formulación de individuos únicos como múltiples, para acceder a ser considerados como alternos de sí mismos y continuar considerando al sujeto mismo en su alteridad. Esto es una realización, desde la lógica y la filosofía, de este fenómeno que en el presente trabajo se ha mencionado incesantemente, la diferancia como alteridad y por lo tanto una diseminación del yo en la alteridad. Esto es lo que ocurre en la autoficción, desde esta posición, más allá de ser considerada un simple "juego ficcional". Desde luego, este procedimiento de ver lo otro en el mismo, es una confrontación a la lógica, a sus principios de no contradicción y tercero excluido, con los que el pensamiento occidental ha avanzado por más de dos mil años, y que en Badiou se propone, no como un accidente literario, sino como una nueva formulación de entendimiento lógico del mundo, una lógica más allá o a pesar de la aporía.

Los mundos posibles de ficción de la autoficción de Aira, Bellatin y Duchamp pueden ser considerados como esos espacios alternos entre sí tras la metalepsis, la transficcionalidad y la diseminación; y, además, entes alternos gracias a la alteridad del yo. Así, cada yo autor-personaje-narrador de la autoficción textual, visual o performativa, es muestra constante de la alteridad. Esto será significativo a lo largo de este estudio, cuando se observe esto en las obras de Calle, Manrique Figueroa o Gómez-Peña. Las figuras de los artistas son alteridades que lucen como para-identitarias, que se dan en los alrededores, en *corpus textuales* (o corpus artísticos) que rodean al *cuerpo*, al individuo real que es el autor real. Al respecto, es importante señalar las palabras empleadas en la oración anterior: *corpus textual* y *cuerpo*; aquí

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no se trata de un simple juego de palabras, sino una búsqueda por hacer evidente que lo que está ejecutándose muchas veces en la literatura de Aira y Bellatin así como, con evidente insistencia, en la obra de Duchamp: el cuerpo. El cuerpo que funciona no sólo como soporte del texto sino como el texto mismo. Así, se trata de un cuerpo-texto que se debe leer. A propósito de esta acción de lectura y del cuerpo como *locus*, Francesca Ferrando dice que "the human body stands as a symbolic text of cognitive and social process; […] the body, as a biological and figurative locus of socio-political implications is hardly neutral (2014: 217-222). Al respecto, debemos recordar que se señaló atrás la correspondencia performativa entre el discurso del cuerpo y el discurso con que se expresaba ese cuerpo. Las muestras expuestas evidenciaban una desarticulación textual y una desarticulación corporal.

Así, podemos asumir que se trataba de cuerpos "extraños", que transgredían los límites del género sexual, que tendían a lo extraño y por ello podrían etiquetarse como monstruosos. Sobre esta etiqueta, de lo monstruoso, la crítica de Aira, Sandra Contreras, advertía que *Cómo me hice monja* "es la primera novela en que la figura del *monstruo* es atribuida a sí mismo como personaje [autoficcional]" (2002: 259). Por su parte, en Bellatin los cuerpos pueden asociarse con esta etiqueta una y otra vez, al mostrar estos cuerpos extraños. Si como Ferrando advierte, "freak shows were expected to shock viewers by exhibiting uncanny bodies penetrating to the liminal zone of human" (Ferrando, 2014: 217), no debe resultar extraño que esta presentación del yo, monstruoso y autoficcional, se dé en un género que décadas atrás los críticos y editores consideraran aberrante, como advierte Philippe Gasparini: "cette mixité [autofictional] considérée comme une monstruosité originale et indescriptible" (2004: 11). Por la parte de los personajes, se trata de cuerpos liminales, que transitan entre las fronteras del cuerpo humano y el monstruoso, que se desarticulan como la textualidad con que se enuncian; pero, además, bajo otra lógica, la de lo rizomático, vuelven articularse, multiplicándose y multiplicando la monstruosidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dada esta vinculación entre *corpus textual* y cuerpo y sus implicaciones, así como su funcionamiento, que coincide con el del texto y el paratexto y, más aún, con el de hipotexto e hipertexto, es necesario volver a considerar la famosa frase de Jacques Derrida, en la que afirma que "il n'y a pas hors-text" (1997: 158). Esta idea

es la que Derrida "ejecuta" en el prefacio sobre los prefacios, presentado en "Fuera del texto", que a su vez es el prefacio del libro *La diseminación*: es un texto que puede entenderse como no ficcional o no literario, sino como un texto teórico-filosófico donde "hace" performativamente lo que dice, desplaza el sentido del texto para evidenciar la crisis de los supuestos "límites" del texto. "No hay prefacio, no hay programa o al menos todo programa es ya programa, momento del texto, readopción por el texto de su propia exterioridad…" (Derrida, 2007: 32). Si este filósofo propone este ejercicio del pre(post)facio, es para mostrar su idea expuesta desde *De la Gramatología*, que el suplemento es el elemento constitutivo, incluso primordial, del objeto al que pertenece, al que supuestamente sólo "completa". Dicho suplemento, como complemento accesorio, puede constituir la parte medular del objeto, gracias a esa posibilidad antes mencionada de re-centrar lo marginal. Lo anterior puede leerse en muchos niveles, ya que está funcionando constantemente a través de diversos espacios en la literatura y en la autoficción de Bellatin, Aira y en el arte de Duchamp. En lo paratextual con relación a lo textual, en lo ficcional en relación a lo real, en lo transtextual (los hipertextos) en relación a lo "textual" (hipotextos). El aspecto que más importa a destacar es este, que en las narrativas de ambos autores hispanoamericanos y el artista francés se están performando ellos mismos, a través de sus obras autoficcionales. Esto implica la posibilidad de ver al yo (al autor real) como texto, al que le corresponden los paratextos, el hipotexto, y al cual le corresponden los hipertextos. Estos autores aquí abordados son, como entes reales, el prototexto del cual se diseminan los textos; sin embargo, con esto no es posible decir que hay una unidad o un origen del autor. No hay origen porque el autor, como prototexto, también puede ser afectado por los textos y paratextos.

Esta afectación del prototexto es expresada así por Doležel, cuando aborda la novela *Foe*, de J. M. Coetzee. En dicha obra, nos dice el teórico checo, el personaje Cruso (sin e final) "aparece como una reescritura que distorsiona el prototexto" (1999: 303); es decir, como una reescritura que distorsiona el sentido de la novela de Daniel Defoe, el *Robinson Crusoe.* Más aún, en *Foe* se dan reescrituras que buscan "transformar el protomundo bastante radicalmente […pues] *re*diseñan, *re*colocan, *re*evalúan el protomundo" (286). Una de las vías de esta transformación que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ejecutan no está sólo en el hecho de reescribir, sino en la crisis en que pone el sistema de autoría y autoridad autoral de todos los libros que se están escribiendo simultáneamente en *Foe*, pero también del *Robinson Crusoe*. Por ello, el empleo metaficcional hace perder la certeza de quién es quien está escribiendo lo que se está leyendo, como se mencionó antes, si es Foe, Cruso, Daniel Defoe, Susana Barton, Coetzee o el esclavo negro Viernes, quien carece de lengua y lenguaje. Así, personajes y personas, autor real y sus posibles narradores-escritores que rechazan estar narrando, se confunden al final de la trama de manera exacerbada. De esta manera, hay una búsqueda por diseminar el sentido de la autoridad autoral, Coetzee busca afectar el mundo real, extendiendo su metaficcionalidad, transgrediendo la verdad fija, real, con que se presupone que Daniel Defoe es el autor real de la novela *Robinson Crusoe*.

Dicha modificación entre prototexto y texto, esta reescritura del protomundo y de la identidad autoral como ente de ese protomundo, es una evidencia de que las fronteras entre la ficción como representación y el mundo como realidad pueden ser transgredidas o subvertidas. El discurso que portan estas acciones performativas literarias y artísticas de Aira, Bellatin y Duchamp es justamente el de transformar lo real. Esto es posible entenderse a través de una aparente aporía planteada por Alain Badiou, respecto a lo real: "Lo real es aquello que fractura la realidad para poner las cosas en su lugar" (2005: 24). Así, las obras de estos autoficcionadores tienen alcances sobre la realidad que ya se ha expuesto atrás, y se sitúan ahí donde fracturan la realidad, la identidad real del autor desde la ficción, para poner las cosas en su lugar, siguiendo a Badiou. De cierta manera, es una respuesta desde la ficción a aquellas voces que piden una vuelta a la realidad. Se debe ver que lo expuesto por Badiou es ya, más que una aporía, una deconstrucción de la dicotomía simulacro/realidad.

Este es un punto importante a destacar, dado que la ficción es generalmente relegada al cajón de lo irreal, de la representación. Aún más complejo se torna el problema cuando la autoficción es definida como un simulacro del yo. Resulta más complejo porque, como se ha visto, la autoficción hispanoamericana expuesta por Aira y Bellatin, pero también la de Duchamp, inciden en la realidad. Es decir, a la vez que se posicionan como un ente que afecta la realidad, también se da un procedimiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de subversión de lo real y lo ficcional, y plantea, derrideanamente, "¿qué es un centro [la realidad] si el margen [la ficción] se puede centrar?" (Culler, 1982: 125). Tal parece que la búsqueda por llamar a la autoficción, y de paso a la ficción y al arte en general, simulacro (del yo o de lo se hable), se debe a un desproporcionado empleo del término *simulacro*; hay numerosos trabajos críticos sobre autoficción contemporánea que ya desde sus títulos establecen a este fenómeno de la literatura como simulacro. Ciertamente el término simulacro, como se emplea en la crítica cultural, artística y filosófica contemporánea, inicia con lo propuesto por Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978) y sus obras posteriores, pero son sobre todo los simpatizantes de esta postura quienes han empleado el término simulacro como una respuesta previa a los cuestionamientos planteados. Aquí no se consideran erroneos los planteamientos de Baudrillard, pero se afirma que es necesario obervar el uso de sus ideas.

Como se recordará, Baudrillard sustenta que nos encontramos en un mundo de las representaciones, las imágenes, los textos, los íconos que nos rodean, que nos dejan en un mundo del simulacro y lo hiperreal. Estamos, nos dice Baudrillard, en "un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de los referentes […hay una] suplantación de lo real por los signos de lo real (1978: 7). Sin embargo, hace una primera distinción que distancia a la autoficción del simulacro. Dice: "Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia" (8). Como se recordará, Derrida proponía ya desde su lectura de *Ecce Homo* que lo que sucedía en la autobiografía que tendía a lo ficcional de Nietzsche era un disimular. Además, también siguiendo a Derrida, cuando expresa las vías de la *différance*, vuelve a presentar este proceso como un disimular, ser varios o diferir de sí mismo (2011: 24). Ante esta petición de volver a lo real, a lo material de Baudrillard, la autoficción se plantea como una crisis de estos términos. Así, las novelas y las piezas artísticas abordadas aquí poseen ya dentro de sí su propia crítica y sus propios sistemas deconstructivos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una de sus acciones más profundas es deconstruir sus fronteras ficcionales y las fronteras reales de aquello que entendemos por lo real y la representación como

simulacro. Por otra parte, si se quiere continuar con Baudrillard, es él mismo quien puede explicar por qué vía la autoficción no es un simulacro. Nos dice que la re-importación de lo original constituye "el simulacro *total* que recupera la 'realidad'" (1978: 23), que es una realidad entrecomillada. Sin embargo, como se ha mencionado antes, las ficciones de estos narradores y artistas ejecutan ese evidenciar la falta de origen, la falta de original; y se implican, como autores reales, también como entes no originales y a la ficción como un constructo sin origen. Desde un segundo punto propuesto por Baudrillard, la autoficción puede distanciarse del simulacro. Pregunta el francés:

> ¿Cómo fingir un delito y probar que fingíamos…? Simule usted un robo en unos almacenes y haga que le descubran (sino, ¿dónde estaría el juego?). ¿Cómo persuadir al servicio de vigilancia de que se trataba de un hurto simulado?, no existe diferencia "objetiva" alguna. Se trata de los mismos gestos y de los mismos signos que en un robo real y, además, los signos no se inclinan ni de un lado ni del otro. Para el orden establecido son, sin duda, signos pertenecientes a la esfera de lo real (Baudrillard, 1978: 44).

Tras lo anterior, lo que es fácil de observar es que mientras que el simulacro de robo se ejecuta, los objetos del almacén son robados para que alguien más (se) alarme de esto y, en ese momento, se ha cometido, pese a ser un simulacro, un robo real. Se trata de la paradoja de un simulacro orquestado para ser tal, simulacro, pero que, de cierta forma, deja de ser simulacro para ser un hecho real en el mundo. En el ejemplo de Baudrillard se está aceptando que, al menos durante el simulacro, no sólo los gestos y signos son iguales a los reales; lo que no menciona es que un robo real se ejecutó como acción, como hecho real, gracias al supuesto simulacro. Es decir, los simulacros, como el hipotético robo, pueden requerir una acción real y afectar el mundo real. Una segunda acción, independiente, será la explicación de las *buenas* intenciones de no robar sino de simular robar.

Además, si en la autoficción existe o habita en esta alegada pérdida de lo real, en el caso de los autores que aquí se han abordado, esto se debe a que este encadenamiento, afectación y re-creación del mundo real sirven para indicar una

subversión, la de lo real ante la representación. Lo real no es más inalterable, y así lo real o lo material es construido desde lo ficcional. La figura del artista Bellatin (en la obra y fuere de la obra) es tal gracias a lo "real", pero también gracias a lo textual y ficcional que se agrega a la realidad. De esta manera, lo real ya, antes de la ficción contenida en *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, había sido afectada por lo ficcional. No hay una pureza de lo real ni lejanía de lo real con la representación cuando ambos ámbitos se implican en la autoficción, la cual ejecuta un rizoma en el que también el yo-autor real es alcanzado, se deja alcanzar; un rizoma en el que el origen, ese ente real que era el autor, se disemina en la red textual/material. Esta oposición binaria, de lo real y lo abstracto (como representación), al deconstruirse por las narrativas de Aira y Bellatin, coinciden con lo que Magrit Shildrick considera: "it is in any case, no longer possible to separate out the abstract and the material: both are discursively produced" (1996: 7). Esta idea ha incidido en las obras atrás abordadas, en su autorreflexividad y autoconsciencia de ellas como espacios textuales, discursivos. Pero, también, cuando sus personajes se han auto evidenciado como textos, como grafías, en su relación de desarticulación textual y corporal, así como cuando se expresan como firmas y huellas, en el sentido que también Derrida ha expresado al yo autobiográfico del Nietzsche ficcionalizado en *Ecce Homo*. Desde luego que no se trata de la disolución del sujeto, sino, siguiendo la cita atrás presentada de Alain Badiou proveniente de su *Théorie du sujet*, expresa una idea de sujeto compleja, múltiple; y volviendo a Derrida en *Otobiographies*, un sujeto que se implica a sí en el discurso, pero también un discurso que construye al sujeto.

Por último, se debe remarcar que las obras narrativas del par de autores latinoamericanos aquí estudiadas son singulares en el panorama, no sólo de la literatura, sino también de su propio género, la autoficción. Como se ha visto, la subversión y la crisis que implican están siendo exacerbadas en múltiples niveles entre ellos el género literario, cambio de género (masculino/femenino), el texto como espacio cerrado que tiende a lo rizomático, la diseminación del sentido entre texto y paratexto, pero también en su afectación a la identidad de un sujeto real, el autor. Sin duda, es un fenómeno complejo este que plantea la autoficción hispanoamericana vista a través de las novelas de Aira y Bellatin. Ambos han trastocado más a un género

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que ya era, de por sí, complejo, que ponía en crisis lo referencial y lo ficcional. Esto se hace, como se mostró antes, a riesgo de generar obras ilegibles en el sentido tradicional, diluyendo los proyectos teleológicos y hermenéuticos de los textos, pero también las identidades que los sujetos reales, implican. Estas novelas *Cómo me hice monja* de César Aira y *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* de Mario Bellatin, así como las piezas discutidas de Duchamp, las cuales portan su propia crítica interior, que deconstruyen y se deconstruyen, no están expresando un simulacro del yo autoral, como algunos críticos pretenden observar, sino que establecen una manera, siguiendo a Badiou, para, a través de lo real/ficcional, fracturar la realidad/ficcionalidad para poner así las cosas en su luga

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARTE II
Dispositivos autoficcionales, el cine performativo y la transmedialidad de Jodorowsky, Houellebecq y Manrique Figueroa

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. Cuerpos y transgresiones en el cine performativo autoficcional de Jodorowsky

EL MITO DE JODOROWSKY

El chileno-francés Alejandro Jodorowsky (1929), novelista, poeta, dramaturgo, cineasta, performer, autor de cómic, de aforismos y formas breves de twitteratura, debe buena parte de su reconocimiento como artista a su trabajo fílmico: entre sus cintas se encuentran *Fando y Lis* (1968), *El topo* (1970) y *Santa Sangre* (1989). Estas piezas son poseedoras de una estética y una narrativa propias, lo cual permite referirse a ellas como cine de autor. Además, su presencia no se limita a la marca de autor, sino que interpreta a sus personajes en sus propias películas.

Tras más de veinte años sin dirigir una película, Jodorowsky reapareció con el filme *La danza de la realidad* (2013) y posteriormente con *Poesía sin fin* (2016), que serán objeto de análisis en el presente apartado. Dichas cintas se distinguen de sus trabajos anteriores, ya que estas poseen rasgos que puede considerarse, en un primer momento, como autobiográficos; pero no sólo se trata de lo autobiográfico, ya que que están influidas por una serie de elementos aparentemente accesorios que ayudan a formular otro registro: el de lo autoficcional. Los filmes aquí analizados se nutren de múltiples transgresiones, sean genéricas, de identidad, histórico-sociales y finalmente artísticas, donde confluyen elementos de otras disciplinas artísticas, como el teatro, la poesía y la composición pictórica. Si bien el encuentro de otras artes en el cine es habitual y de esta confluencia han dado cuenta, entre otros, el filósofo Alain Badiou en *Cinema* (2013), en estas cintas de Jodorowsky hay un giro más. Esta copresencia artística o intermedialidad propia del cine ha sido abordada en *El teatro en el cine* (2012), por Anxo Abuín, quien señala:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> la necesidad de estudiar el cine (o el teatro) desde una perspectiva interartística, porque de poco vale afrontar los distintos lenguajes en su individualidad, sin tener en cuenta los continuos transvases e interferencias que se producen entre los diversos medios artísticos [...]. Sólo así se

> aquilatarán las aportaciones [de cada medio...] como un ejercicio de cooperación entre cine, teatro, pintura y pantomima (40).

En el cine del chileno, dicha confluencia representa un procedimiento empleado para construir una pieza de un cine performativo donde se da la exacerbación del yo autoral. En relación a estos aspectos, el presente apartado sostiene que en el registro fílmico se ejecuta la performance del yo del autor-personaje, quien, a través de la transgresión, no sólo logra representarse sino auto-ficcionalizarse. Además, aquí se considera que gracias a este procedimiento autoficcional-performativo, el cineasta deviene el centro del discurso en una búsqueda por crear un mito de sí mismo.

Es necesario advertir que ambas cintas pueden ser entendidas como "adaptaciones" cinematográficas, que se nutren de la textualidad literaria. En primer lugar, la pieza abreva buena parte de la narrativa del libro autobiográfico homónimo *La danza de la realidad* (2001), pero también de la fuerte presencia del componente lírico proveniente de la obra poética de Jodorowsky, publicada durante los años anteriores a las cintas y recientemente compilada como poesía completa en el libro *Poesía sin fin* (2009). Si bien hay una vinculación con dichos libros, no puede afirmarse que las cintas sean transferencias de lo textual a lo cinematográfico, aunque sí es posible pensarlas como transmediaciones, es decir, como un complejo sistema de mutaciones, transvases y reconfiguraciones genéricas y del sentido, como lo entienden José Antonio Pérez Bowie y Javier Prado (2015). Dicho proceso de transmediación permite que la obra, siguiendo a Henry Jenkins, "unfolds accross multiple media platforms with each new text making a distinctive valuable contribution to the whole" (2006: 95). A este tipo de traspaso, que no se limita a la mera adaptación, es a lo que se refiere Christy Dena (2009: 21) cuando observa las relaciones entre composiciones en distintos medios y formas artísticas que comparten el mismo mundo ficcional y estas son creadas por el mismo autor o autores. En las cintas se trata entonces de transmediaciones de un tipo muy libre, que descentran la relevancia del texto para conformar una obra nueva, aunque manteniendo los constituyentes necesarios para hablar de una preservación del mundo ficcional.

Por otra parte, Pérez Bowie, al abordar los fenómenos de la transmedialidad contemporánea, precisa que bajo el término de transmedialidad es posible observar la

manera en que las obras de ficción establecen trayectorias (de continuidad, adaptación o complementación) a través de los medios, por ejemplo, del ámbito literario-textual al cinematográfico o hacia los nuevos medios (2015: 19-20). La postura de Pérez Bowie es doblemente significativa, ya que además de establecer la discusión sobre la transmedialidad, también se enfoca en el cine lírico, estética a que se vinculan las películas de Jodorowsky. Al respecto, Pérez Bowie advierte que estas piezas, que portan un fuerte componente de poeticidad cinematográfica, suelen además acentuar la autorreferencialidad autoral; pero, afirma, logran vincular ambos sentidos (poético y autoreferencial) sin que por esta fuerte carga lírica se sacrifique la expresión narrativa de la obra cinematográfica (2011: 6). Estas relaciones de transmedialidad, intermedialidad y remediación serán abordadas en las páginas posteriores, al ser elementos decisivos para la construcción de la autoficción y la performance del yo artista de Alejandro Jodorowsky.

En las cintas hay una intención de crear una obra que se ligue a otras artes, evidenciando que para el cineasta no hay otra vía para hablar del yo autoral sino a través de una identidad en la cual confluyen diversos registros artísticos. Por ello, las cintas también pueden verse como discursos intermediales, este fenómeno es evidente con el paso y presencia de la literatura en el cine; pero, como se verá en las páginas siguientes, las operaciones de intermedialidad serán complejas y abarcarán otras artes y discursos artísticos que son convocados al discurso fílmico, creando vínculos como el teatro en el cine, así como la ópera, la obra plástica y la performance en el filme. Gran parte de la intermedialidad de la cinta hace evidente el proceso de remediación, el cual, como lo propusieron Jay David Bolter y Richard Grusin, implica la acción en que un nuevo medio rearticula un medio anterior (1999: 273). Gabriella Giannachi (2004; 4) recuerda que en algunas formas artísticas contemporáneas la remediación es un elemento central, donde el medio puede ser entendido como aquello que remedia y que, finalmente, todos los medios remedian otros medios en el nivel de forma y contenido. En este sentido, Anxo Abuín (2006: 99) precisa las dos vías en que la remediación puede ser articulada: sea como hipermediación, donde la pieza le recuerda al usuario la utilización del medio; o, sea como inmediación, cuyo fin es que el espectador olvide la presencia del medio. Lo que recuerda Abuín es fundamental,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pues distinguir la remediación en las cintas de Jodorowsky es una tarea relevante, dado que el cineasta hace evidentes las vías en que el cine está remediando, por ejemplo, las prácticas artísticas del teatro. Si bien las películas pueden ser vistas como autoparodias de su propia construcción ficcional, es a través de la hipermediación que se están explicitando los adamiajes de la ficcionalidad, metaficcionalmente, lo que se da como un acto paralelo a la narración de la construcción ficcional del yo-autor.

Una característica más de esta obra textual consiste en ver el libro a manera de hipotexto transmedial, que nace de la autobiografía tradicional, donde un personaje socialmente relevante expone sus años vividos, ejecutando el ya mencionado pacto autobiográfico con que el autor afirma que lo narrado aconteció efectivamente en la vida de sí, del sujeto que escribe; por su parte, el lector asumiría esto como un discurso vinculado al mundo real. Para evidenciar esta intención netamente autobiográfica, el libro *La danza de la realidad* incorpora materiales de archivo, como fotografías del artista desde su nacimiento, la casa de la infancia, la tienda de su padre "Casa Ukrania", su paso por Francia junto a otros artistas como André Breton, entre muchos otros. Sobre el poder del documento, Michael Chanan afirma que "the archive constitutes a space of aporia, but also a site of potential interaction between history and public memory" (2007: 259). Así, el documento (el archivo fotográfico) incorporado en la autobiografía literaria de Jodorowsky refuerza la veracidad de lo narrado, o, si se quiere: el pacto autobiográfico.

CINE LÍRICO, CINE PERFORMATIVO Y CINE AUTOFICCIONAL

Se podría considerar a ambas películas como adaptaciones, pero hablar de adaptación en el término más común, como una transferencia de una ficción o discurso de un medio a otro medio, no basta en el caso de estas películas de Jodorowsky. Este cuestionamiento es parte de lo que Linda Hutcheon plantea en *A Theory of Adaptation*, donde advierte que "a story can exist independently of any embodiment in any particular signifying system or, on the contrary, it cannot be considered separately from its material mode of mediation" (Hutcheon, 2006: 10). En el caso de las cintas aquí tratadas, podría decirse que éstas "no existen" de manera independiente de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

libros que les dan origen; sin embargo, tanto la obra autobiográfica como la obra lírica mutan al arribar al registro cinematográfico. Por ello, la obra fílmica no sintetiza o suma elementos, sino que produce un nuevo elemento y, evidentemente, otros más que son ajenos a la textualidad. Los elementos adaptados seguirán siendo rastreables, "although the latter is obviously true for the audience […], the various elements of the story can and are considered separately by adapters and by theorists" (Gauderault y Marion, citados por Hutcheon, 2010: 10). Sin que el presente sea un estudio de la adaptación cinematográfica de las obras literarias de Jodorowsky, se verá en los siguientes apartados la transmedialidad de las piezas en su mutación que, incluso, afecta el género literario, al pasar de lo meramente autobiográfico al exaltamiento del yo en lo autoficcional. De esta manera, aquí se prefiere considerar esto como un fenómeno de transmediación, un sistema de mutaciones, transvases y reconfiguraciones genéricas, siguiendo a José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Prado (2015). Por ello, toda vez que resulte pertinente, la reflexión sobre dichas metamorfosis o transmediaciones, más que adaptaciones, serán señaladas, incluso al considerar cómo lo textual deviene, más que en una película, en una performance.

El filme *La danza de la realidad*, escrito y dirigido por Alejandro Jodorowsky, narra la infancia del cineasta en el pueblo de Tocopilla, Chile. El niño Alejandro es mostrado en relación con sus padres y su estatus de inmigrantes ucranianos en Chile; la dureza del padre y la protección de la madre hacia el hijo son expuestas como propulsores, aunque en direcciones distintas, de la construcción de la personalidad del niño. No sólo el origen extranjero de los padres es importante, también tiene un espacio central el contexto latinoamericano de la década de 1930, en particular durante la presidencia del general Carlos Ibáñez del Campo en Chile, un personaje más transferido desde la historia chilena hasta la ficción de la cinta. No es gratuita la incorporación de estos elementos, ya que permite expresar la manera en que la identidad del personaje-autor ha sido influida por el contexto social y político de su país, como se verá más adelante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De esta forma, el primer aspecto de la película que implica una transgresión es el de la autoficción. La historia de la infancia del cineasta pudo haber sido presentada en un registro más cercano al realismo, a lo meramente autobiográfico como en el

libro homónimo, con el mero uso del nombre propio o con la evocación a él. Sin embargo, Jodorowsky opta por un género que en sí mismo incorpora una desviación, la cual se da con el paso de lo autobiográfico (como algo ligado a lo real) hacia lo ficcional. Dicho movimiento produce una interzona entre ambos géneros. "Cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu" (Lejeune, 1975: 29). Por esto mismo es que Gasparini asume la autoficción como "l'intersection de deux hésitations" (2004: 29). Pero estas características genéricas no solamente son distinguibles como algo teórico, sino que en la cinta producen un andamiaje que sostiene dicha transgresión genérica.

Como se mencionó en la introducción, la autoficción ha sido comúnmente pensada como una forma literaria, pues ese ha sido el campo en que ha surgido. Sin embargo, este término ha transitado desde la crítica literaria y las obras literarias a otras formas artísticas. Gasparini indica que:

> Le mot *autofiction* est sorti du champ spécifiquement littéraire pour s'appliquer au cinéma, au théâtre, à la bande dessinée et aux arts plastiques. Si cette dissémination montre que le concept d'autofiction répond à une attente, elle rend sa définition de plus en plus problématique (2016: 209).

Lo anterior da cuenta de la transferencia y adaptación de un mecanismo que centra su funcionamiento en el uso del yo de una forma compleja, en una vía doble que deja ver al autor, pero a la vez lo transforma, lo oculta o, incluso, lo borra. Así, las obras cinematográficas, como la de Alejandro Jodorowsky, hacen uso de esta formulación del yo.

Estas propuestas de un cine autobiográfico, las cuales aquí distingo en sus complejidades autoficcionales, van siendo el centro de recientes estudios fílmicos. Linda Haverty Rugg propone en *Self-Projection. The Director's Image in Art Cinema* la manera en que ha surgido un nuevo cine centrado en el yo autoral. A partir del manifiesto "Un certaine tendance du cinéma français" que François Truffaut publicara en 1954 en *Cahiers du Cinéma*, el cineasta francés llamaba a hacer obras fílmicas *personales*. Esta idea es subrayada cuando escribe: "Le film de demain m'apparaît

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

donc plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime" (1957: 4). Rugg abre la exploración a lo que Truffaut llamaría un nuevo cine donde "the autor communicates something of himself to his audience, projects a self, a life, and creates a relationship" (Rugg, 2014: 3). Esta es la búsqueda del *art-cinema*, producir un "proyecto autoral". Si para Rugg la obra de Truffaut es el ejemplo de una nueva intención artística, es porque distingue en su cinta *Les Quatre cents coups* (1959) una nueva vía: "Through the narrative was autobiographical down to the last detail, Truffaut wanted to present it as a fiction" (Rugg, 2014: 5). De esta manera, observamos cómo esa nueva forma literaria llamada *autoficción* por Doubrovsky en *Fils* (1977), por su encadenamiento de lo autobiográfico y lo ficcional desde los años setenta, había sido antecedida ya por el arte cinematográfico. Resulta importante observar las obras fílmicas y las búsquedas estéticas por parte de sus creadores en relación con lo literario, no por encontrar una evidente transferencia de la literatura al cine, sino por observar su comunicación y exploración de nuevas formas narrativas.

Más arriba se mencionó que la transmediación de lo literario textual y autobiográfico hacia lo autoficcional fílmico implicaba ya una transgresión. En este proceso, es importante considerar qué lo hace factible, pero es más importante destacar qué aporta estéticamente esta transgresión genérica. Lo que está implicado es, ante todo, la posibilidad de conformar una performance del yo autoral. Para Gasparini:

> L'autofiction se distingue donc de l'autobiographie traditionnelle sur deux plans : davantage de liberté au niveau de l'énonciation, davantage de contrainte en ce qui concerne la structure temporelle [...]. L'autofiction, quant à elle, ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un roman qui démultiplie les récits possibles de soi (2016: 180).

Estos son los elementos que se asocian al cambio de registro, la multiplicidad de discursos posibles del yo, la liberación de la "veracidad" establecida en el pacto autobiográfico y la temporalidad. Adelante se verá cómo las cintas aquí estudiadas realizan este proyecto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como muestra del referido encadenamiento de transgresiones, se puede mencionar la aparición en escena del autor. Jodorowsky ya no sólo participa como una voz de narrador omnisciente, una tradicional *voz en off* del cine autobiográfico. El autor-narrador es incorporado a la trama de *La danza de la realidad* a través de una metalepsis de autor, siguiendo la terminología de Gérard Genette (2004). Así, vemos a Jodorowsky desde la primera escena en "*voz en on*", cuando, en un *close up* de frente a la cámara (al espectador), advierte rompiendo la cuarta pared: "El dinero es como la sangre, da la vida si circula…" (2013a: s.p.). Asimismo, lo vemos interactuar con los personajes y consigo mismo en su infancia. Jodorowsky interpreta al Jodorowsky adulto y, en su actuación, interactúa con él mismo en su etapa infantil. Esto sucede por primera vez cuando, junto a la playa, el niño trata de huir de una situación adversa pero cae en la arena, donde ya lo espera el Jodorowsky adulto, quien lo consuela al acariciarle y protegerle con un gesto paternal.

Figura 13. Izquierda: El cineasta interactúa con su yo niño. Derecha: Jodorowsky con su padre y su yo joven. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Si bien el encuentro de un yo autoral joven y uno viejo es un motivo ya instalado en la tradición literaria hispanoamericana, como en la narración "El otro" de Jorge Luis Borges, que se abordó en el capítulo previo, es también cierto que el énfasis autorreferencial es sustancialmente distinto entre las ficciones literarias del argentino y las cinematográficas del chileno. Lo que los distingue es el marcado énfasis de Jodorowsky por constituir una performance que se centra en su identidad. La vinculación entre la identidad del yo y la performance del yo ha sido referida por Erika Fischer-Lichte como una de las posibilidades de la corporalización del artista en esta forma artística. La performance del yo transmuta del tener un cuerpo a ser un cuerpo.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [The artist] do not take the body for granted as an enterily malleable and controlable material but consistently acknowledge the doublig of "being a body" and "having a body" […]. Four strategies employed in performance have proven to be particularly productive: first, reversing the relationship between the performer and their role; second, emphasizing and exhibiting the individual performer(-body); third, highlighting the performer(-body)'s fragility, vulnerability, and shortcomings; and fourth, cross-casting (Fischer-Lichte, 2008b: 82).

Como parte del mecanismo del *cross-casting*, la crítica afirma que implica la posibilidad de representar a un personaje a través de diferentes cuerpos. Es la alteración del personaje por la alteración del cuerpo que lo representa, que puede efectuarse al emplear el cambio de género o raza del actor o, simplemente, al alternar entre varios actores para la representación a lo largo de una misma obra. Ante este tipo de presencias infantiles del yo, donde se da un *cross-casting* no de género o raza sino de edad, Rugg sostiene que el director "stages an event from the past in which, for instance, the filmmaker appears as a child, it is clear that the photographed subject is not the same as the autobiographer's past self" (2014: 6); sin embargo, aún asumimos la imagen como la imagen del artista. Siguiendo a Rugg, esto es un recurso de representación pero que produce un desfase entre la identidad del autor/director y la supuesta correspondencia con el mundo; lo que en las cintas del chileno se evidencia cuando el personaje niño conoce y actúa en el mundo ficcional sabiendo su existencia de adulto o interactuando con su yo adulto. Más aún, este es un elemento inexistente en el libro autobiográfico del cineasta, y su empleo en el filme da cuenta de la mencionada libertad temporal que aquí permite hacer coincidir e interactuar en la escena al adulto y al infante. Esta copresencia e interacción entre los distintos Alejandro Jodorowsky aparecerá en repetidas ocasiones en las que, además, el discurso lírico de la poesía es recitado como el diálogo con el que el Jodorowsky adulto participa.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Esta es la posibilidad de crear lo que Rugg denomina la autorepresentación de la individualidad, que permite "create a plataform for exploring the collabotarive and compromised and polyvocal act of self-creation" (8). En la cinta de Jodorowsky hay

una ruptura de lo autobiográfico, de la mera narración de las memorias del autor en correspondencia a un pasado histórico. Esta incorporación no es común en el cine, y genera una confrontación al receptor quien no puede ajustar la película a una pieza realista sino a una ficcional, pero es ahí donde se da pie a la colaboración con el receptor, que menciona Rugg: "cinema projected subjetivity; namely, that it is shared or collaborative subjetivity, one that moves through the agency of the cinematic medium between auteur, actor, and spectator" (25). De esta forma, a través del desfase del *cross-casting* por edad y de la colaboración del espectador, podemos considerar que el personaje niño es una vía, no para construir lo autobiográfico, sino para construir lo autoficcional, a pesar de la falta de vinculación autor-director-personaje. Aquí sucede una falta de correspondencia total entre el sujeto que es incapaz de autorrepresentarse en su pasado, en su infancia; esto es, en términos de la teoría literaria de Philippe Lejeune, una ruptura con el referido pacto autobiográfico; pero aquí ese punto "débil" sucede como una ventaja artística, como destaca Rugg, cuando afirma que, "that poses a problem for Lejeune and opens up an avenue of discourse" (7). Esta apertura es múltiple, funciona para crear la nueva subjetividad de Jodorowsky, para autorrepresentarse sin estar presente, pero también para estar presente en dos o tres temporalidades y corporalidades, con lo que genera una presencia potenciada por las convivencias de sus otros yo, que sólo es posible construir desde una estructura ficcional a la vez que autobiográfica.

Un elemento más de transgresión que se ejecuta es el que incide en el empleo del lenguaje fílmico narrativo. El narrador hace uso del lirismo para expresar lo que alrededor de la escena sucede. Para ello, en el filme se incorpora parte del repertorio de la poesía escrita por Jodorowsky durante décadas, añadido a un lirismo creado exprofeso para la cinta. De esta forma se expone no una secuencia narrativa en la escena, sino una digresión lírica; más allá de la reflexión, dicha *voz en off* interactúa casi como un diálogo con el personaje niño. En la escena donde Alejandrito es humillado y corre hasta una piedra junto al mar, el narrador dice con su tono poético:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Todo lo que vas a ser ya lo eres, lo que buscas ya está en ti. Alégrate de tus sufrimientos, gracias a ellos llegarás a mí. Y yo, ¿quién seré en veinte años más, en cien, en diez mil? ¿Todavía mi consciencia necesitará un cuerpo?

> Para ti no existo aún, para mí ya no existes. Al fin del tiempo, cuando la materia emprenda el camino de regreso al punto de origen, tú y yo sólo habremos sido recuerdos, nunca realidad. Algo nos está soñando. ¡Entrégate a la ilusión! ¡Vive! (2013a: s.p.).

Estas apariciones de lo lírico que transitan al lenguaje de la narración fílmica crean una obra intermedial, poesía-cine, lo que estará presente como un hilo que hilvana la trama. Características como estas son las que Pérez Bowie enfatiza sobre el cine lírico (2011), donde expone varias formas de la no-narratividad de la obra fílmica de varios autores; sin embargo, entre los autores que Pérez Bowie menciona no se encuentra el cineasta Sergei Paradjanov. En la cinta del director armenio *Sayat Nova* (1968), asistimos a un cine que arriesga toda narratividad en búsqueda de un lirismo y una performatividad con los cuales expresar la vida de un poeta, desde su infancia hasta su muerte. Los puntos de encuentro entre *Sayat Nova* y *La danza de la realidad* son profundos; sin embargo, la pieza del chileno mantiene su proyecto narrativo a salvo. Aquí es importante obsevar las nuevas aproximaciones que el mismo Pérez Bowie (2020) ha realizado sobre su teorización del cine lírico. En su más reciente trabajo enfatiza que el lirismo en el cine no está en oposición con lo narrativo, sino que puede haber un encuentro de intensidades[38].

Aún así, la presencia lírica en Jodorowsky es incesante. Desde la apertura hasta el cierre de la película mantiene esta forma lírica; al final, en la última escena, la voz en *off* del narrador-personaje Jodorowsky adulto interactúa nuevamente con él mismo como infante. Dicha mecánica de interferencia genérica efectúa una reiteración de transgresión de lo lírico a lo narrativo, como elemento fundamental de la estética de Jodorowsky en esta cinta. Esto aparece como una interferencia que se ha dado en otros ámbitos cercanos, como es en el teatro posdramático, el cual, como Fernanda del Monte Martínez señala, se distancia de lo narrativo y lo dramático, para privilegiar en su lugar lo lírico:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[38] Pérez Bowie propone revisar la oposición entre "cine narrativo" y "cine lírico", donde considera la narratividad y el lirismo de las cintas. El teórico propone dos grandes tipos de cine lírico, uno llamado por él como cine poético antinarrativo, donde lo lírico desdibuja o incluso erradica la narratividad de las cintas; por otra parte, sitúa al cine poético de narratividad mitigada, donde hay una cierta presencia de elementos líricos y aun permanece un proyecto narrativo fílmico (2020: 30-31).

> El teatro postdramático sería una nueva estructura que tiene que ver con un concepto de escenas más de un teatro lírico, que con uno que cuenta una historia. Tiene que ver más con la instalación y las artes plásticas, los objetos y el espacio, […] creando una nueva estructura de teatro, donde no existe más la acción dramática o la sensación de progreso (2013: 13).

Si bien la eliminación de la acción dramática es la propuesta de esta nueva forma de teatro, la misma estudiosa Del Monte Martínez reconoce que no todos los montajes que portan esta estética consiguen ese proyecto radical; más bien, señala los grados en que diversas piezas postdramáticas alcanzan este objetivo o cómo negocian con él. Por su parte, en la película de Jodorowsky, más que en la de Paradjanov, no hay un quiebre o renuncia total (antinarratividad) a la narración de una historia (la autoficción), pero sí hay un riesgo en el quiebre constante de la narratividad. Ante esto, es necesario considerar cómo la cinta del chileno se enmarca en las estéticas propuestas por un cine posnarrativo[39], en el cual deja atrás la narratividad y lo dramático, ya no sólo para incorporar un énfasis poético, como sucede con el cine lírico, sino para recentrar elementos primigenios del cine, que, como destaca Horacio Muñoz Fernádez (2015 y 2017), son el espacio, el tiempo y el cuerpo.

> "[en el cine posnarrativo] el personaje y la persona, la ficción y el documental aparacían íntimamente fusionados. […] Los actores no valen tanto por lo que interpratan como por lo que encarnan o por la presencia física, su corporalidad. Ya no son tanto personajes [sino que ya] funcionan más por su condición estética, plástica, que como agentes causales o vehículos de una narración" (2015: 338).

Lo anterior, como bien lo advierte Muñoz Fernández, tiene un fuerte vínculo con la teoría del teatro posdramático propuesto por Hans-Thies Lehmann (2006), para quien el espacio, el tiempo y el cuerpo no están más supeditados a la dramaturgia, sino que se posicionan como el centro del discurso artístico, visualizándose, corporeizándose,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[39] Pérez Bowie advierte que este término, cine posnarrativo, está asociado a otros como cine lírico, poético, puro, ensayístico, experimental, vanguardista, antinarrativo, entre otros, que suelen ser empleados de forma intercambiable, pues taratan de cubrir fenómenos similares aunque con diferencias sustanciales.

en suma, realizándose —performándose—. Las discusiones de ambos teóricos del teatro posdramático y del cine posnarrativo ayudan a aclarar cómo se construye la obra fílmica de Jodorowsky, en la cual el cuerpo, su presencia y su plasticidad se ponen en primer plano para la significación, más allá de enfocarse en construir una narración autobiográfica. Aunque la cinta no se convierte en un "cine de pura poesía", como la cinta del armenio, lo lírico en la película es más que una intromisión o un pretexto para aportar un temperamento poético vacío. Pérez Bowie nos recuerda la posibilidad de tipificar diferentes tipos de poesía cinematográfica por el contenido del fime: "poesía de lo real" y "poesía de lo imaginario" (2020: 27). La primera produce una reformulación de lo real a través de lo lírico; la segunda se da por la mezcla y tensión entre la realidad y lo sobrenatural, ensoñaciones, escenas surreales o irreales. De esta forma, el cine autoficcional de Jodorowsky implica el encuentro de ambas formas, la poesía de lo real y la poesía de lo imaginario. Como dos caras de una misma moneda, lo poético tanto influye en expresar la mirada sobre la realidad de sí y del mundo, desde la subjetivación del artista-cineasta, como en incorporar una expresión de la realidad a través de la surrealidad; lo cual será abordado en el siguiente apartado.

CUERPO PERFORMATIVO; CRUELDAD, RITUALIDAD Y SURREALIDAD

Tomando en cuenta estas interferencias de lo genérico biográfico-ficcional y de lo lírico-narrativo, se podría derivar que el realismo no es un camino por el que la película se construye. Entonces, ¿cuál es esa realidad a la que el autor alude en el título de su autobiografía y de su película? Este será un cuestionamiento que acompañe el presente estudio, sin que deba ser adelantada una respuesta. Por ahora es pertinente recordar que, como en otros momentos de la cinta, en la escena del niño Alejandro en la playa, hay una evidente vinculación con lo surreal. Enfadado, el chico lanza piedras e imprecaciones al mar, que termina por producir una gran ola como reacción y arrojar cientos de peces muertos a la playa. La explicación que se da del mundo está influida por el componente de lo surreal y lo fantástico. Desde luego, la presencia de lo surreal en Jodorowsky no puede ser desvinculada de su colaboración con el artista español Fernando Arrabal, quien aparece como un continuador de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estética del absurdo pero también del surrealismo de André Breton. Se trata de un surrealismo de posguerra, vinculado a la estética heredada de artistas como Salvador Dalí o Luis Buñuel, pero que, tras su explotación comercial y su inscripción como parte de la alta cultura, llevará a Arrabal a considerar formas de renovación, como el Postismo (abreviatura de post-surreal-ismo); y, posteriormente, junto a Jodorowsky y Roland Tapor, a crear una nueva vertiente: el Pánico. Arrabal ve la necesidad de incorporar al discurso surreal una estética que se vincule con el teatro de la crueldad de Artaud, que confronte y conmocione. Este será el sustrato de las nuevas búsquedas del artista español sobre lo surreal, de donde derivarán los Manifiestos Pánicos[40] (1963), firmados por Tapor, Jodorowsky y Arrabal, así como la serie de colaboraciones artísticas, desde los *happenings* o efímeros pánicos hasta la adaptación de obras resueltamente surreales, como es la dramaturgia *Fando y Lis* (1955), que Jodorowsky llevó al cine en 1971. Dicho lo anterior, no es posible entender la estética surreal del chileno sin considerar su asociación con Arrabal.

Otra secuencia que expresa esta dimensión surreal es aquella en la que Jaime, el padre de Alejandro, se contagia de una enfermedad en la piel, la cura consiste en que el cuerpo moribundo de Jaime, que está tendido en el suelo, es bañado por la orina de Sara, la madre de Alejandro (2013a). En esta escena, los cuerpos establecen una posición relevante que se destaca con el recorte del plano. Se observan dos gestos en acción, el de lo real-fisiológico unido al de lo simbólico-ritual. El acto fisiológico más elemental, como es orinar, no es una evocación de un acto real, sino a la materialidad y la performatividad de lo bajo, pues esta acción es mostrada sin mediación. La presencia de los genitales y la expulsión de la orina son el objeto principal del cuadro.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[40] Resulta relevante para esta discusión que, a pesar de que en la propuesta de lo pánico de Arrabal hay una insistencia en exponer este teatro como un "teatro de la realidad" (2008), esta sería una realidad transgredida, con lo que descarta hablar de este arte como un teatro de la surrealidad. Esto vuelve a ser significativo si consideramos el título de la cinta del chileno, *La danza de la realidad*.

Figura 14. La madre de Alejandro cura, a través del material bajo y lo ritual, el cuerpo del padre. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Este uso de lo real, de la baja materialidad o lo abyecto, está vinculado con las performances y efímeros pánicos (previos a la instauración del término *happening*), que Jodorowsky y sus colaboradores ejecutaban durante sus primeros años en Francia; en estos actos pánicos, las corporalidades, lo ritual, el evento único, el bajo materialismo, la crueldad y lo abyecto componían la obra. Estas características estéticas están influenciadas por una valoración del teatro de la crueldad propuesto por Antonin Artaud en *Le Théâtre et son double*, donde el autor francés advierte que "une action violente et ramassée, est une similitude de lyrisme : elle appelle des images surnaturelles, un sang d'images […]. Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur" (1938: 87-88). De esta manera, el empleo de la violencia del cuerpo y la violencia de la imagen transitan en el filme por las vías de Artaud. Además, en la lectura de esta escena se debe considerar que el cuerpo de Jaime está enfermo y casi muerto porque, en su afán de alcanzar el mundo utópico ensoñado, del comunismo, ha llevado agua a los pobres marginados, quienes han acabado con sus intenciones al devorar la mula y romper el orden comunista, hasta derivar en la vorágine del pueblo y el descontrol social: la catástrofe de las masas. Al respecto, es importante recordar que "The state of the body relates to the state of society, or, as Walter Cannon's 1940 lecture put it, the body is a 'guide to politics'" (Shepherd, 2006: 3). Así, el hecho de que Jaime quede contaminado y a punto de perder la vida, que su cuerpo decaiga y la salvación llegue

por los genitales de Sara y su secreción (como un bajo materialismo, vincula al cuerpo individual con el cuerpo social, y el proyecto individual con el proyecto del Estado. Esta relación del uso del cuerpo y la violencia transgresora del cuerpo serán nuevamente significativas en su vinculación social y política, como se verá en seguida.

Otro momento para explicar el modo en el cual se exacerba la ficción de lo autoficcional, es cuando Sara le explica a su hijo cómo pasar inadvertido en un entorno antisemita. Para Genette (1991 y 2004), la ficción es un mecanismo que transita de la figura literaria, incluso aquellas que han devenido lugar común, como la frase "volverse invisible", para realizarse o performarse: ejecutarse de forma literalizada en el mundo. Este es el paso de la figura literaria a la ficción, el cual está presente en la secuencia donde Sara advierte al niño Alejandro que, para pasar desapercibidos por su condición de judíos, deben, como se dice, hacerse invisibles. El enunciado de la madre se vuelve un acto performativo, siguiendo la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, pues hace lo que dice. Sara afecta con sus palabras (cantadas) a su cuerpo, que se vuelve imperceptible a la vista de los demás, y entra desnuda a una cantina de marineros ebrios, quienes no perciben su presencia. Ante este entorno que excede lo real, a través de la evocación de lo surreal performado como real, se contrapone la visión del mundo del padre, seguidor de Lenin y Stalin.

Figura 15. La madre deviene en un cuerpo imperceptible. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Se da así una sobrevaloración de lo real, de lo material, que se opone el idealismo. Alexander Cockburn recuerda las palabras de Lenin respecto del comportamiento dentro del estado socialista: "Yo no sé qué tan radical sea usted o cuán radical sea yo pero ciertamente no soy lo suficientemente radical. Nadie puede ser suficientemente radical; es decir: uno debe siempre intentar ser tan radical como la realidad misma" (Lenin, citado por Cockburn, 1994: 149-150). Esta frase puede ser empleada para prefigurar qué realidad es esa que se evoca en el título de la película de Jodorowsky, a la vez que asumimos el alto valor conferido a lo abyecto y lo surreal, que emerge del mundo fílmico. Ante un entorno de supervaloración del realismo, que en el arte fue evidente con el realismo socialista, las obras como la referida de Paradjanov y la de Jodorowsky colisionan esos supuestos dentro de los que fueron ensamblados o en los que se gestaron sus estéticas que, a fuerza de ser contrarias, implican la transgresión. A Paradjanov le valió la censura de su filme y la prisión en Siberia; a Jodorowsky, la dislocación con el ámbito familiar y político. Haciendo frente a esa exaltación de lo real, la cinta parece reformular (y transgredir) la cita de Lenin: "uno debe siempre intentar ser tan radical como la [sur]realidad misma" (150).

Junto a dichas transmigraciones de diferentes códigos artísticos al cine, que ya es una de las características de este arte moderno, como menciona Alain Badiou en *Cinema* (2013), se encuentra también la exacerbada plasticidad que Jodorowsky le confiere a cada acto y a cada secuencia[41]. Parte de la intermedialidad por la plasticidad como código de la película es debida al uso del color y a la composición de la imagen. Se trata de un código de color particular, con colores vivos que contrastan entre ellos: azules y violetas intensos ante un saturado color naranja, por ejemplo; el color amarillo del cabello rubio del niño Alexandro y su traje azul celeste; los zapatos rojos de charol con que muere el niño bolero, donde genera un alto contraste cuando, en una escena dominada por tonos grisáceos, el calzado remarca los pies del niño que cuelgan inertes, desbordándose de la carretilla en que transportan el cuerpo. Una de

[41] Muñoz Fernández observa este uso del cuerpo y del espacio como características del cine posnarrativo. El crítico expone que los espacios dejan de ser un mero decorado para cobrar centralidad y que es en esta nueva formulación del espacio que el cuerpo del actor es incorporado, pues en el cine posnarrativo "el cuerpo del actor ya no vale por lo que interpreta, sino por su presencia, su corporalidad" (2015: 230). Y agrega que estos cuerpos "funcionan más por su condición estética, plástica, […] hacen simbiosis con el paisaje, 'con el ritmo, con el color' de la película" (338).

las más significativas escenas donde la composición, la luz y el color remiten a lo pictórico es aquella en la que Sara tiñe de negro la piel de Alejandro para que se confunda con la noche y así no tema a la oscuridad.

Figura 16. El color y la saturación, en su unión al uso del cuerpo. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Una vez más, la enseñanza materna es diluirse, volverse invisible ante el entorno hostil del antisemitismo o el temor a la oscuridad. La autoficción de Alejandro Jodorowsky es presentada así como un proceso de aprendizaje infantil, donde el cuerpo propio ha de ser educado, disfrazado, borrado, travestido. La larga cabellera de Alejandrito es cortada, y con ella rompe una historia familiar, pues el cabello pertenecía al abuelo materno, una herencia física material, familiar; en esta secuencia se da la extrapolación literal (porque el discurso figurado es nuevamente literalizado, es decir, ficcionalizado/performado). El personaje autoficcional Jodorowsky se presenta como un cuerpo, siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, que modifica su percepción del mundo: "To be a body, is to be tied to certain world […], our body is not primarily in space: it is of it" (2005: 171). Los elementos heredados, los asignados por la madre como la invisibilidad o la obscuridad, permiten al yo de Jodorowsky percibir y entender el mundo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este procedimiento autoficcional es rastreado por Rugg en Woody Allen, en las cintas *Zelig* (1983) y *Deconstructing Harry* (1997). En la primera, destaca la construcción de "[a] *human chameleon*, an unassuming little man who changes his

actual body, face, and manner (his persona) to conform to whatever surrounding he finds himself […]. We have of course no access to a 'real' Woody Allen" (Rugg, 2014: 46). Respecto al 168egundo filme: "Allen works with the idea of the self-construction (and deconstruction) through the cinematic apparatus […], it is posed as a philosophical question: What is a self and what is its relation to a body?" (47). Así, Jodorowsky expone su autoficcionalización, el yo niño que es llamado por la sociedad con el apodo de Pinocho, una marioneta conducida por una cruceta, un personaje para la teatralidad. El yo autoficcional es mostrado como un ente que "conoce" desde la percepción corporal, la cual le permite experimentar el mundo; es un proceso tanto fenomenológico como ontológico, en tanto le permite cuestionarse a sí, sobre la existencia de sí, reconocerse o desligarse de su ser Pinocho.

Otros personajes ejecutan acciones desde el cuerpo. Sara, quien es un contrapeso al padre, incluso con sus características de personaje único en la trama, evidencia otra transgresión que está puesta en marcha en el filme, la de las artes que son incorporadas para hacer un cine marcadamente intermedial, pero cuya acción se acentúa al hacer de la remediación un proceso evidente. Sara es el único personaje que emite cada una de sus palabras y frases, incluso sus interjecciones y jadeos, a través del canto. Este es un canto vinculado a lo operístico, en tanto que diálogo cantado desde el registro como soprano asignado a Sara. En la cinta, un acompañamiento musical sin mayor justificación sigue las palabras de Sara para conformar una melodía. Además, esta característica de Sara vuelve a establecerla como una figura que excede lo real del mundo. La transgresión se da incluso porque lo operístico está invadiendo el espacio narrativo fílmico.

ABYECCIÓN INFORME, DEL CUERPO INDIVIDUAL AL CUERPO SOCIAL

Otras alteraciones del mundo ficcional aparecen gracias a lo teatral que, cuando se re-territorializa en lo fílmico a través de la intermedialidad, provoca que lo teatral sea más que una influencia. Esto produce toda una ejecución escénica performativa, o una obra de cine performativo que expone lo individual, el cuerpo del yo autoral, pero también involucra al cuerpo social. Jodorowsky realiza estas cintas marcadamente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intermediales alterando la propia naturaleza fílmica de la obra. Gaudreault recuerda que este tipo de conformaciones intermediales era propio de los primeros años del cine: "el cine era tan intermedial que en sus orígenes *aún no era casi cine*: una parte de ese cine pertenece al dominio del teatro o al dominio de lo escénico" (citado por Abuín, 2012: 41). La alta dosificación intermedial puede ser vista como una declarada interferencia intermedial que representa "riesgo" a lo cinematográfico. La remarcada presencia de la teatralidad significaría una pérdida de la "emancipación del cine", siguiendo a Susan Sontag (1966); por lo que recuerda Abuín que el empleo del adjetivo "teatral" para una cinta implicaba un tono despectivo (2012: 50). Por su parte, Neva Ganzerla ha observado este componente en su trabajo *Alejandro Jodorowsky: Performance, teatro e Guarigione* (2011), donde aborda las obras fílmicas del chileno anteriores a las que aquí se estudian.

En las obras cinematográficas recientes, *La danza de la realidad* y *Poesía sin fin*, hay múltiples expresiones de estos aspectos: por ejemplo, en la primera de estas cintas, con el uso de máscaras en algunos de los pobladores de Tocopilla. Esta teatralización da cuenta de un enlace con lo carnavalesco, pero también con la homogenización del pueblo como masa. Estas máscaras establecen un vínculo estético con el teatro de Tadeuz Kantor, en especial con los personajes marioneta o maniquí y los actores con sus rostros maquillados con colores, que empatan sus figuras con las de los muñecos en *La clase muerta* (1975). Además, hay más rasgos de la performance teatral, ya desde el inicio de la cinta, cuando es presentado en el acto de payasos en un circo como si se tratara una reescritura fílmica de una secuencia similar de uno de sus filmes anteriores, *Santa sangre* (1989). Luego, los personajes, Jaime incluido, continúan vinculando sus actos con lo circense fuera del escenario, al continuar con las maneras empleadas por los payasos. Además, las actuaciones de los personajes principales son desarrolladas en un registro diferente a la actuación cinematográfica tradicional o "formal". Hay una cierta exageración en la dicción, en los movimientos y la gestualidad, que corresponden a las formas teatrales, donde estas características son necesarias debido al espacio y la localización del público en las salas, pero que es innecesaria (y evitada) en el cine.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 17. En ambos casos, el pueblo homologado por las máscaras. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Figura 18. Uso de marionetas y rostros palidecidos con maquillaje. Fotograma de *La clase muerta* (1975) © Tadeuz Kantor.

Podría decirse que las interpretaciones principales están sobreactuadas, pero esto no sucede como una falla sino como una parte del ejercicio teatral incorporado a la película. Esto aparece como una posible reacción ante el "exilio" del actor de cine y su pérdida de "aura" en términos de Walter Benjamin, para quien dicho "exilio" se da, como explica Abuín:

> cuando el actor está demasiado condicionado por los aspectos técnicos, exiliado no sólo de la escena sino también de su propio cuerpo; [...] el actor de cine habría perdido su *aura*, ese valor especial que se atribuye a una obra en virtud de su irrepetibilidad y autenticidad (2012: 59).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Más aún, esto remite a la valoración de la actuación como lo hace el teatro postdramático, donde la pulcritud en la actuación como valor del teatro anterior es desplazada, dice Del Monte Martínez, por una búsqueda

> [de la] eliminación de los personajes, y en su lugar encontramos *performers*, […donde se] busca la ruptura de la idea de representación pero sigue vinculando a la poética teatral, a crear un universo, no representacional pero sí teatral, […] presenta un juego de lenguajes, de *players*, no actores, es decir, casi de ejecutantes, jugadores, no más actores que representan un papel, que se presentan tal cual son (2013: 12).

Por esto la perfección en la interpretación de un personaje es un valor que ya no pertenece a esta nueva forma de teatro y a un cine influido por esta estética postdramática; la aparente falla en la actuación o su sobreactuación es motivada por una búsqueda de presentación de sí, de ser en la posición del personaje, no de representar al personaje.

Por otra parte, la música vuelve a estar presente en varias ocasiones. En un principio hay una confrontación entre Jaime y un grupo de hombres mutilados debido la minería y al uso de la dinamita en la extracción de metales en Tocopilla. Lo que se realiza en esa escena es una vinculación incierta entre el teatro, el cine musical y lo operístico, o más bien, una extensión afectada de lo operístico, como forma de alta cultura puesta en juego para expresar lo abyecto. La transgresión se da con la letra de la canción, pero también desde el empleo de los cuerpos afectados, que, siguiendo a Erika Fischer-Lichte "While the staging devices —like the use of *abnormal* bodies or cross-casting— can direct or even fixate the spectator's attention on the phenomenal body" (2008a: 87). La fuerza de estos cuerpos es significativa pues "the actor's phenomenal bodies were semiotic only insofar as they revelated signs of age, sickness, or death. The dominance of their specific phenomenality induced fear" (87). La transgresión de lo fílmico narrativo se da no sólo en la incorporación de dichos registros, sino también en la generación de un canto descompuesto, que expresa el encono social entre clases, el abandono del pueblo. Así, la canción que cantan los mutilados dice:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Nos han cortado las piernas,
> nos han cortado los brazos.
> La dinamita no es tierna,

nos acaricia a pedazos (2013a: s.p.).

Como vemos, se trata de una acción que se asemeja al *freak show* pero que también actúa con una estética similar a la utilizada por la Socìetas Raffaello Sanzio, que en sus montajes postdramáticos emplean cuerpos mutilados, incompletos, en desarticulación individual y social, mientras que son centrados en el montaje de la tragedia, incorporando lo abyecto a textos provenientes de la alta cultura.

Figura 19. Transgresión de los géneros del cine musical y la ópera con el canto de los sujetos mutilados. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

Lo que se da en las cintas del chileno es la realización de lo *informe*, siguiendo el "Diccionario Crítico" de Georges Bataille, donde dicho término remite a todo aquello que puede ser entendido como carente de la forma ordinaria, como una posición que permite desclasificar, ante la exigencia de que cada cosa tenga su forma, y a que por, su construcción como informe, "carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz" (Bataille, 2003: 55). Lo informe nos recuerda, según el filósofo francés, que todo en el universo es informe y evidencia que lo abyecto es constitutivo del mundo. En la cinta de Jodorowsky, los cuerpos mutilados implican la monstruosidad social de la clase trabajadora, el proletariado que ha devenido lumpenproletariado.

El escenario de esta canción es la fachada de una hojalatería que sarcásticamente tiene por nombre "El Porvenir", lo que posiciona a los Jodorowsky

como la burguesía. Los cuerpos mutilados exponen la imposibilidad de porvenir, en tanto que son seres inútiles, incluso, para ser explotados en el mundo laboral. Esto se vincula con la idea de Giorgio Agamben en *Homo Sacer IV, The Use of Bodies* (2015), donde afirma que el valor del cuerpo y del individuo en la sociedad es por su valor para el trabajo y no por un valor intrínseco. La dialéctica de ambos elementos, el porvenir evocado y la imposibilidad de porvenir del cuerpo incompleto, expone un mundo abyecto. Esta es la funcionalidad del elemento informe, aclara Yve-Alain Bois:

> Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very *act* of their delivery […]. The formless is an operation (1997: 18).

Dicha operación performativa es entregada en otros momentos, algunos ya analizados aquí, donde la crueldad, la abyección y la baja materialidad son el centro del que se deriva el discurso. Sin duda, hay un elemento en cada una de estas operaciones que se confronta a lo informe, es la expresión de una sociedad que margina, que produce una imagen de un mundo formado. Lo anterior es relevante para la formulación autoficcional de Jodorowsky, como un personaje que *se forma* dentro de las intersecciones de estos elementos que construyen el cuerpo del yo-Jodorowsky con elementos del cuerpo social, que incluye lo informe. De esta manera, es importante el uso que se le da al cuerpo en la película. Es un uso dramático, como señala Judith Butler: "By dramatic I mean […] that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body" (1990, 272).

Los cuerpos hasta aquí mencionados han sido primero el cuerpo de Jaime, enfermo y cubierto de llagas, que Sara cura en un ritual de sanación al orinarlo. El cuerpo deforme de los mineros mutilados. El cuerpo del niño Alejandro, que es pintado de negro por su madre; antes, el cuerpo desnudo de Sara, que se vuelve invisible para pasar inadvertida en la cantina de marineros. Posteriormente, la cabellera rubia del niño como parte ajena a su cuerpo que porta porque ha sido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

heredada y que le será retirada. Además, el cuerpo atrofiado de Jaime: sus brazos y sus manos han quedado trabados indefinidamente, en la misma posición al intentar y negarse a asesinar al general fascista que gobierna el país. Esos mismos brazos y manos de Jaime son los que luego serán pintados con la bandera de Chile por una mujer enana y jorobada, porque, dice: "Nadie me daba limosna, pero cuando a ti te pinté las manos con la bandera nacional, tus extremidades paralizadas pasaron a simbolizar la miseria del pueblo chileno" (2013a: s.p.). Más tarde, la cinta muestra los cuerpos torturados, el de Jaime y el de otros verdaderos disidentes, por los agentes de un Estado pro-nazi. El cuerpo de Jaime, el de Alejandro y el de los personajes que lo rodean son formas individuales y a la vez sociales. Siguiendo a Simon Shepherd, el cuerpo es "a social object, a text to be marked by institutions, regimes of discipline and pleasure" (2006: 163); pero, más aún, el cuerpo es visto "as a receptive surface on which the body's boundaries and various parts of zones are constituted, always in conjunction and though linkages with other surfaces and planes" (Grosz, citado por Shepherd, 2006: 163). Este empleo del cuerpo en todas las vías que se han mencionado es importante, dado que en ellas se realizan actos rituales (sanar, proteger, liberar) pero también infringen castigo. El uso del cuerpo es así un uso ritual y teatral como lo proponen la estética de la performance y el teatro postdramático, para así propagar una imagen del humano y la sociedad, de lo material "privado" como discurso social.

Respecto a lo social que está implicado en la película, hay un rasgo más que cobra relevancia en el sentido transgresor del discurso fílmico. El mundo ficcional está afectado por una falta de correspondencia con el pasado histórico al que apela, luego que la ciudad no ha sido modificada para ser un escenario acorde a la década de los años 30. Asimismo, es importante señalar que la ciudad de Tocopilla, la casa, la tienda "Casa Ukrania" y otros espacios son los espacios reales de la infancia de Jodorowsky, aportando así un aura a la película al ejecutar la performance fílmica en un espacio cercano a la sacralidad individual, como suele suceder en el arte de la performance. Bartolomé Ferrando observa que el arte de la performance valora el espacio real, el cual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> contiene alguna característica propia que le hace especialmente atractivo para albergar o contener una determinada acción [...]. Todo espacio en el que se produce puntualmente la repetición de un gesto o de un acto determinado, alberga y expone la huella de ese gesto, de esa acción (2009: 25).

La materialidad del espacio porta un carácter propio, un aura única "[el aura, es ese] entretejido muy especial del espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar" (Benjamin, 2003: 47). Asimismo, tampoco los objetos que pueblan los escenarios cumplen a totalidad con dicha temporalidad, encontramos objetos plásticos comunes en la actualidad pero no para esa época, los cuales establecen en múltiples sentidos la relación de lejanía del aura. Por una parte, para Erika Fischer-Lichte, en la performance "Materiality is not given as an artifact but occurs as the result of the performative generation of corporality, spatiality, and tonality" (2008: 162). Pero, además de esto, estas afectaciones desde lo material pueden ser leídas como un guiño de la afectación al pacto narrativo, al erradicar la importancia a la búsqueda de verosimilitud, de una lógica que atienda la continuidad histórica que requiere, según el pacto autobiográfico, toda autobiografía. Esta es una transgresión que permite distanciarnos de lo autobiográfico para confirmar la ejecución de un arte autoficcional. De esta manera, la cinta manifiesta la copresencia de dos temporalidades, que corresponden al pasado del niño y al presente del Alejandro adulto; son temporalidades que se transgreden y forman una interzona temporal: el mundo nuevo de la evocación de la infancia en los individuos, los Alejandros, pero también en los objetos que pueblan ambos espacio-temporalidades. Acaso como un espacio que construye la autoficción de Jodorowsky desde la ficción de lo diverso, de la identidad fragmentada por el tiempo y el espacio, pero que se cobija aún bajo el nombre del yo que se enuncia.

Todos los elementos anteriores han correspondido a transgresiones del discurso fílmico con elementos artísticos incorporados; del género fílmico como interzona entre la ficción y la biografía fílmica que deviene en autoficción con la presencia de Jodorowsky en las escenas, y la narración fílmica afectada por el tono poético. Estos fenómenos transgresivos se anexan a los del contexto político y social

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de los años 30 en Chile, durante la infancia del cineasta. Algunos de ellos ya han sido señalados, como la pobreza de los limosneros representada por la mujer jorobada que pinta los brazos de Jaime Jodorowsky con la bandera chilena, o el pueblo homologado tras las máscaras teatrales. Sin duda, un componente social importante para el cineasta y su autoficción es su carácter de inmigrante. La condición de inmigrante como productora de una transgresión por las culturas de ambas nacionalidades. Esto es aludido con el nombre de la tienda que posee el padre de Alexandro, llamada "Casa Ukrania". Pero, también, porque el mismo personaje quien, pese a ser nacido en Chile, porta el sentimiento de eterna extranjería. Así, el narrador Jodorowsky dice: "En esa realidad, en la que yo me sentía extranjero, todo estaba comunicado con todo por una trama de sufrimiento y placer" (2013a: s.p.). Pero es también la sociedad quien da cuenta de la extranjería de la familia, por su origen-religión: "De qué te sirve disfrazarte de Stalin. Dices que eres comunista y sólo respetas a los burgueses. Si yo tuviese dinero me desharía los muñones. Judío de mierda…" (s.p.). El componente extranjero estará ligado también a la diferencia socioeconómica. Como en la escena donde el niño Alexandro es puesto a pelear con un niño bolero; cada uno representa a los ricos y a los pobres, en una confrontación de clases:

> —¡Apuesten! ¿El rico o el pobre?
> —¡El pobre!
> —¡Abran cancha! Vengan los puñetazos, el primero en llorar pierde.
> —Pero es mi amigo.
> —No soy tu amigo, judío de mierda (2013a: s.p.).

Esta confrontación se presenta constantemente en el filme, incorporando a la clase gobernante como una categoría superior, donde el general Carlos Ibáñez representa la parte más alta de esa estructura.

La representación del comunismo es un componente más que se aporta a la cinta, evidenciándolo como parte de la ideología latinoamericana a través de la transgresión de sus símbolos. Esta forma de abordar al comunismo por parte de Jodorowsky está mediada por la visión en la distancia temporal hacia los eventos narrados y recurre a la parodia para ridiculizar algunos eventos del pasado. Lo anterior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se vincula con la postura de Slavoj Žižek sobre la forma en que se vive la historia. El filósofo esloveno ha recordado en su libro *First as Tragedy, Then as Farce*, la corrección que Karl Marx hace de la frase de Hegel, sobre la repetición de la historia. "All great events and characters of the world history occur, so to speak, twice. He [Hegel] forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce" (sugiere Marx; citado por Žižek, 2009: 1). Esto es lo que implica la figura de Jaime, al articular al personaje como reformulación del comunismo en general y en su emulación de Stalin en particular. Más aún, este es el registro de lo cómico, una farsa ejecutada a través de la reiteración de la antigua tragedia. Este componente "cómico" explica también el uso de lo bajo: "Comedy attends to the body in a particular way, attaches interest to the 'low' functions of humanity, the phisical functions" (Rugg, 1995: 47). El permiso que otorga lo fársico permite exponer la secreción, la orina, pero también una estética de la crueldad y de los elementos marginados, a los cuales se les permiten reconfigurarlos en su poder curador y transformador a través de la performance teatral, ritual y fílmico. En frecuentes ocasiones, el retrato de Stalin es mostrado en la tienda de los Jodorowsky y en las reuniones clandestinas del grupo de comunistas que lidera Jaime. En estas ocasiones, además, las escenas reformularn la iconografía de la Revolución de Octubre, de las reuniones clandestinas y en público ante el proletariado. En estas reuniones, el comunismo y sus militantes son expuestos como proscritos por el régimen del presidente Ibáñez. En él discuten las más profundas acciones que los miembros seguirán, pero esta reunión se da en un ambiente carnavalesco, con las ropas exóticas de los travestis presentes. Al final de la reunión, exclaman "¡Proletarios del mundo, uníos!". Es un travestimento del mundo comunista que culmina con el canto de *La Internacional* por parte de los verdaderos parias de la tierra, la verdadera famélica legión. En la escena, el canto del himno obrero deviene en un baile donde cada cual encuentra su pareja.

La iconografía de la pintura soviética que exaltaba la figura de Lenin, liderando una reunión clandestina o hablando ante el pueblo, es rearticulada en el cine como la ejecución de un *tableau vivant*; al realizarla, se da la transformación de la épica socialista en comedia. Así, es clara la formulación de Jaime como un nuevo Stalin, que emula su apariencia con el traje y el bigote; pero, también a través de su actuar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autoritario ante su familia y su sociedad, junto a los intentos de agrupación comunista por parte de los parias de Tocopilla, es la realización de lo que Marx proponía como una segunda realización de los hechos históricos: la farsa. La farsa es una consecuencia del intento por reejecutar la utopía, sea del comunismo o del capitalismo. Susan Buck-Morss (2000) señala que la utopía masiva posee dos extremos posibles, la presencia del mundo-soñado o la catástrofe. La película de Jodorowsky rearticula la ensoñación del mundo comunista junto a su iconografía, como se dijo, con el cuadro de Stalin, Jaime vestido a lo Lenin y su liderazgo de la sociedad clandestina comunista y luego al tratar de proteger, guiar y alimentar al pueblo. El empleo de la ensoñación comunista deviene farsa histórica, la catástrofe individual del personaje es una forma que transmuta en social, en la catástrofe expuesta a través de la ridiculización cómica.

Figura 20. Izquierda: *Reunión Bolchevique de 1903,* de autor desconocido. Lenin liderando la reunión. Derecha: *Lenin proclama el poder soviético en el Palacio de Smolin* de Vladimir Serov. Fotos: Art Russe Collection.

Figura 21. Izquierda: Jaime lidera la reunión bolchevique. Derecha: Jaime da el sustento a las masas. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Son todos estos elementos transgresivos los que inciden sobre dos formulaciones, la identidad del autor-narrador-personaje(s) Alejandro Jodorowsky, así como la formulación del contexto social latinoamericano, chileno en particular,

durante los años 30. Todos los rasgos mencionados han implicado la transgresión, genérica, cinematográfica, simbólica-política, de la identidad nacional y étnico-religiosa del inmigrante europeo en Latinoamérica. El empleo del cuerpo como centro del discurso ha permitido pensar en una performance que se ejecuta al adoptar otras artes y evidenciar la corporalidad lejana de una constitución correcta; es decir, a través de la remarcación de lo monstruoso, de lo cruel y lo abyecto.

El cuerpo del Alejandro niño y del Alejandro viejo, las afectaciones a ese cuerpo que se construye a través del padre y de la enseñanza del uso del cuerpo que otorga la madre, aunado al ámbito social que los rodea, construyen, desde un sistema fractal, un yo fractal. "One of the major [Deleuze and Guattari's] contributions is towards a sense of the body as something which, far from being contained and coherent and whole, is always drawn towards a system which is fractal" (Shepherd, 2006: 163). Mientras que el libro *La danza de la realidad* mantiene lazos sólidos con lo autobiográfico, en el filme, Alejandro Jodorowsky ha decidido realizar su autoficción fílmica performativa, no a través de la presentación autobiográfica de su pasado, de sus memorias, sino a través de la confrontación de lo abyecto como elemento constituyente de su infancia. Ambos elementos, el Jodorowsky que se mitologiza y la producción de una historia (no oficial) de Chile que busca des-mitologizar a la Historia, son producto del enfrentamiento de lo real y lo ficcional, de lo real y lo surreal. Se construye así un sistema de cuerpo, identidad autoral y colectividad nacional gracias a la transgresión en los niveles mencionados. Dicha transgresión puede verse como una poética de la parodia de sí y de la historia y sus símbolos. Pero también puede verse como esa farsa de la que parte Marx, en su cita de Hegel (Žižek, 1). La apropiación de los componentes históricos del comunismo y del judaísmo en su tránsito al nuevo territorio, Latinoamérica, es una repetición de un pasado trágico que, al repetirse, deviene en fársico. Si bien el trabajo de Alejandro Jodorowsky al autoficcionalizarse busca establecer un mito de sí, el mito del artista, la autoficción de Jodorowsky elige esa estética de lo fársico y lo surreal. Por ello es tan importante el carácter teatral y performativo de la cinta, para conformar una pieza que porte su automitología como escritor, cineasta y artista y que confronte y mitologice a la vez al yo Jodorowsky desde la ficcionalidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL YO AUTORAL COMO CONVERGENCIA ESTÉTICA Y PERFORMATIVA EN *POESÍA SIN FIN*

La película *Poesía sin fin* podría considerarse como una simple continuación de la obra con la que se encadena: *La danza de la realidad.* Efectivamente, ambas cintas son parte de un todo que se articula en dos secciones. Prueba de que más que una continuación se trata de una misma obra es que, como se dijo al comienzo de este capítulo, ambas piezas incorporan elementos presentados en los libros homónimos de ambas películas, sin que haya una delimitación o correspondencia directa; por el contrario, hay un cruce entre las cuatro obras que habilita la posibilidad de verlas de manera conjunta. Se observa además que en el tránsito que va de la narrativa textual a la narrativa fílmica no hay una transferencia puntual. De esta manera, sería incorrecto pensar que la película sea una expansión o un segundo volumen respecto a la anterior.

Es importante detallar el punto anterior porque, así como no es posible señalar *Poesía sin fin* como continuación, tampoco es posible determinar que los elementos estéticos y los procedimientos fílmicos de las cintas ya han sido agotados en su análisis. Efectivamente, muchas de esas vías con que Alejandro Jodorowsky construye su segunda película están ya expuestas en la primera y, por lo tanto, ya han sido referidas aquí. Sin embargo, quedan otros mecanismos e implicaciones que el cineasta chileno utiliza en la nueva cinta, y que han de ser valorados en el andamiaje autoficcional y performativo de Jodorowsky. En este apartado, se analizarán los rasgos con los que se sustenta la premisa de que la construcción del yo ficcional en la cinta *Poesía sin fin* tienen una mecánica distinta a la que se expone en la cinta anterior; en esta, la construcción performativa y performada del yo, Alejandro Jodorowsky, estará encadenada a la formulación de la poética propia del artista. Así, lo performativo autoficiconal y la poética artística convergerán en una misma auto-*poiesis*, la poética del artista desde el mundo y hacia el mundo, es decir, la poética de autoconstrucción autoficcional de Alejandro Jodorowsky.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En esta cinta, una vez más la figura del artista Alejandro Jodowsky y su misión autodiscursiva es evidenciada; la cinta comienza con un plano que se aproxima a nivel de suelo hasta donde Jodorowsky habla directo a la cámara y describe el nuevo lugar

al que la familia Jodorowsky se ha mudado: Santiago de Chile. Ante esta aparente unidireccionalidad del discurso autobiográfico, donde el autor narra los años de su vida, se contrapone una serie de elementos que "deterioran" no accidentalmente este nivel de lo meramente autobiográfico, para insertar lo ficcional. El discurso narrativo del filme se conforma como una metaficción, una ficción que se evidencia como ficción; pero, también, se declara metaautoficción, al exponer su intermedialidad, del teatro en el cine, y su metatreatralidad, que se hace explícita con el empleo del andamiaje teatral compuesto por decorados de materiales que transitan en la locación y que se superponen a las fachadas de los edificios reales de la ciudad. Abuín recuerda que durante el paso del teatro al cine en Hollywood buscó el artificio, hacer el medio invisible ocultando decorados, iluminaciones y acciones que remitieran a la escenificación teatral (2012: 49); ante ello, la estética fílmica de Jodorowsky se empeña en hacer que la remediación del teatro al cine sea evidente, es más, la subraya.

Las tramoyas y los tramoyistas del filme son expuestos[42], nunca ocultados. Si bien los tramoyistas, vestidos de negro de pies a cabeza, remiten al Teatro Negro de Praga, donde estos auxiliares de escena han de pasar inadvertidos al fundirse con el color negro del telón de fondo mientras realizan el movimiento de la utilería y escenografías, con la finalidad de crear un sentido surreal, por su parte, en la cinta de Jodorowsky son empleados sin esta intención de ocultamiento, develando así los procedimientos de la escena teatral en la cinta. Además, expresan una forma de lo que Abuín denomina filme de teatro, "aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella" (2012: 45), pues este movimiento de tramoyas y decorados, genera el sentido de una cinta que es una performance o montaje en tiempo real captado por la filmación.

[42] La primera aparición de tramoyistas en las películas de Jodorowsky se remonta a las escenas iniciales de su primer largometraje *Fando y Lis* (1968). En la cinta, una niña que representa a Lis en su infancia es llevada por un titiritero —interpretado por Jodorowsky— a su mundo: el mundo del teatro. Es en este espacio, detrás de los decorados, donde la niña coincide con la gente del teatro, con el dinero de utilería, con un sujeto que intenta memorizar el libreto, así como con una tramoyista, vestida de negro, aunque con el rostro descubierto, quien tiene como tarea desmontar las cajas de una caja china, labor que la niña interrumpe y suplanta su acción.

Figura 22. Los tramoyistas mueven los decorados del pasado, en blanco y negro, que se superponen al color de la calle en el momento presente de la filmación. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky.

Así, toda posible construcción de realismo o surrealismo es exhibida, para establecer una posición discursiva que va más allá de ambas categorías. Se trata de afectar la autoficción y la ficción misma al grado de alcanzar lo inverosímil, pues, como recuerda Julio Prieto, "la autoficción inverosímil sería una táctica para *atravesar* la ficción" (2017: 114), dándose esto más allá de la ambigüedad del pacto autoficcional que señala Manuel Alberca (2007), para, más bien, asociarse con la idea de autoficción delirante, histriónica o carnavalesca, que, continúa Prieto, "obedece a una lógica de sistemática suspensión de la credulidad" (2017: 114). Esta característica es frecuente en el teatro postdramático, donde encontramos piezas en que el andamiaje no es ocultado e, incluso, puede corresponder a los dispositivos tecnológicos empleados, como los cables y las cámaras, como recuerda Fernanda del Monte Martínez:

> En el teatro postdramático es la idea de que la tecnología no está oculta, los cables, las cámaras se ven, todo está fuera, las costuras de la ficción están hacia fuera, no hay que preocuparse porque parezca ficción, […pues antes] busca que se vean los mecanismos (2013: 34).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No sólo hay un interés por evidenciar a los tramoyistas, sino también la intervención del espacio de forma explícita, la cual es expuesta por el uso de colores intensos para la pintura de las fachadas y las cortinas metálicas de los comercios con sus anuncios

del presente, a lo que se le superpone la escenografía en blanco y negro que evoca al pasado de ese mismo lugar. Por ello, el espacio es uno a la vez que múltiple, que tanto vincula como yuxtapone al pasado al presente, aparece como un archivo material, histórico-arquitectónico: la ciudad como archivo. Nachtergael recuerda que en la ficción autoral, los archivos "deviennent des supports esthétiques ou fictionnels qui révèlent une temporalité historique transversale, qui nous font traverser des espaces à la fois privés et publics" (2012: 272). De ahí que el uso de la ciudad como archivo para el yo es una fuerza que conduce a que en la película se rearticule el archivo fotográfico o arquitectónico en lo fílmico; esto es claro cuando en una acera, los extras permanecen quietos, conformando el *tableau vivant* de una postal antigua, el estatismo de la imagen es interrumpido por un tren de cartón que se mueve gracias al esfuerzo de los tramoyistas; simultáneamente, el audio de la cinta revela el sonido de un tren real. Esta irrupción que, a través de la actuación de los tramoyistas, transgrede el pacto ficcional de la teatralidad, sucede en otros momentos de la película. Uno de dichos momentos se da con la interacción entre los personajes y los tramoyistas, que actúan como servidumbre del padre de Alejandro y Alejandro; estos sirvientes invisibles, sin establecer contacto visual con los personajes, ponen objetos al alcance de sus amos, como un libro, una bolsa, para que ellos los tomen y los utilicen; es decir, hay una colaboración y reciprocidad para que las acciones de la escena sean realizadas.

Figura 23. El tren de cartón irrumpe en la rúa al lado de la gente, que permanece suspendida en la acera. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky.

Al respecto, recuerda Ana Casas que "la autoficción lleva al extremo algunos recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en la línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética" (Casas, 2012: 65). Esta cuestión de hacer patente la supuesta invisibilidad, expone la indispensable actuación de los tramoyistas, tanto en la vida de la calle como en la escena privada, y es significativa al implicar otros cuerpos que, pese a su intervención en el mundo, parece unirse a la nómina de corporalidades invisibles/visibles en la obra del cineasta chileno. De la primera película, se recordará la invisibilidad de la madre de Alejandro, desnuda en un bar de marineros, como estrategia de ocultamiento de la identidad judía.

En *Poesía sin fin*, la invisibilidad de lo material y del cuerpo (del tramoyista/sirviente o del judío) tiene una dimensión crítica política y social, como también la tiene la hiperdramatización ejecutada por otros personajes. Entre estos elementos críticos del cuerpo en la sociedad se encuentra la actuación de los niños pobres que viven en la calle y que, ante la presencia del joven Alejandro, lo increpan primero con sus palabras para después devenir animales y aproximarse a él como un grupo de perros, en cuatro patas, rodeándolo y ladrándole. El uso del cuerpo del pobre, mutado a perro, se ejecuta en una vía opuesta a la invisibilidad de otros personajes, a través de su exacerbación corporal, que remarca su presencia en el mundo como ser marginal. De forma similar, más adelante, cuando la masa, el pueblo empobrecido, corre alarmado en medio de un terremoto en busca de auxilio a una iglesia, el padre y el hijo Jodorowsky miran desde el balcón a las personas con máscaras casi idénticas, que ya desde la cinta anterior representaban a las masas; al agolparse, se confunden con los perros que los rodean, pues hombres y perros ladran a la puerta de la iglesia. El padre dice: "[eres] tan miedoso como esos perros; el miedo aumenta los daños" (2016: s.p.). Esto recuerda la pieza de Tadeusz Kantor *La clase muerta* (1975), quien, de forma similar, hace a sus personajes aullar en lugar de hablar. En la cinta del chileno, la invisibilización y la animalizacón del cuerpo en la escena son formas de afectación del individuo, producto de los procesos sociales de marginación y racismo. Para Del Monte Martínez, este tipo de tratamiento del personaje en la estética de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Kantor refuerza un sentido "delirante y fuera de la lógica realista […con que] hace un tratamiento simbólico de la obra […], los personajes se manejan en estos niveles creando una obra más simbólica que temática" (2013: 46). Resulta relevante observar esos usos del cuerpo ya que puede entenderse que en obras como estas cintas de Jodorowsky, donde el cuerpo del artista y la construcción del artista están siendo expuestos en primer plano, son una estrategia estética para confrontar la construcción y deconstrucción de otros cuerpos e identidades circundantes. Estas son las políticas del cuerpo y la sociedad que emergen desde lo performativo a partir de lo autoficcional.

UNA POÉTICA PARA LA AUTOPOIESIS DEL YO AUTOFICCIONAL

Al inicio de este capítulo se dijo que esta segunda película constituye una suerte de manifiesto estético de Jodorowsky, que se articula discursiva, formal y performativamente. Este procedimiento de construcción estético e identitario hace que la cinta se emparente al *bildungsroman*. Por ello se muestra al adolescente Alejandro Jodorowsky en su búsqueda por el arte (por la poesía en un primer momento), así como su enfrentamiento al mundo cuando afirma que quiere ser poeta. La representación del padre, que es expuesto como una cabeza enorme y espectral que flota en la sala, la cual se posiciona sobre la mesa mientras que censura los intereses del joven Jodorowsky, constituye un cuadro que excede lo real para alcanzar lo surreal. En otros momentos de enfrentamiento del protagonista ante el mundo, la formulación se distancia del tono surreal para preferir el simbolismo del objeto y la acción, como cuando el adolescente tala con una hacha el árbol familiar, lo que es ejecutado como un rito de paso, de alejamiento o ruptura familiar. En la película se realizan o se performan como una acción, de esta forma, la figura retórica que implica cortar su árbol familiar, da paso de la figura a la ficción. En oposición al rechazo de la familia por la identidad del joven Jodorowsky, en su deseo por ser poeta, un borracho actúa como profeta para afirmarla. Esta profecía proviene de la insentatez y lo ilógico de un ser social y racionalmente marginal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La realización de lo autoficcional cinematográfico, como se dijo en el apartado anterior, tiene una particularidad que puede ser leída como adversa, lo que se da por el esfuerzo de re-presentar a un yo pasado. Aquí, Jodorowsky hace uso una vez más de la estrategia performativa autoficcional del *cross-casting*. Esta práctica del reparto que es alterado es considerada por Erika Fischer-Lichte como la posibilidad de crear un momento de multiestabilidad en la obra artística, al representar en la misma pieza al mismo personaje con diferentes actores.

> Cross-casting as a further method for emphasizing the actor's phenomenal body and for creating distance to the dramatic character […]. The main focus lies on the moment of destabilization, in which perception switches between phenomenal body and character. The perciving subject stands on the treshold between two modes of perception, as alternately the actor's real body and the fictive character step into the foreground (2008a: 87-89).

Si bien en literatura, el nombre propio es suficiente para incorporar el pasado autoral a una trama, en cine, presentarse en la infancia o la juventud requiere de mecanismos diferentes. Ana Casas recuerda que la autoficción cinematográfica se facilita y refuerza con la presencia del autor/director en la escena:

> La potencia de las imágenes —poseedoras de una evidente carga referencial—, así como la configuración del cuerpo vivo del actor en significante y significado, funcionan como un marco de referencia del lenguaje mimético —e incluso de la ilusión autobiográfica— se hacen sentir con enorme fuerza (Casas, 2017: 40).

Sin embargo, no todas las expresiones autoficcionales cinematográficas son sencillas. Al respecto, Rugg sostiene que "another form (author's) of self-projection can occur through the repeated employment of a particular actor or group of actors, sometimes including persons attached to the director in "real life" (family members, spouses, etc.) (2014, 10). Este ha sido el procedimiento de Alejandro Jodorowsky en otros de sus filmes, como *Santa Sangre*, donde hay un marcado énfasis aufobiográfico que puede permitir el entendimiento de *La Danza de la Realidad* y *Poesía sin fin* como

reiteraciones de temas autobiográficos, motivos estéticos y subjetividades individuales, así como del empleo de lo plástico y la teatralidad.

En el par de cintas que aquí se abordan, la presencia de personas vinculadas a la vida real del director, sus familiares, vuelve a ser una estrategia preferida, la cual ha sido habitual en la filmografía de Jodorowsky. En esta segunda película, el actor que desempeña el papel del joven Alejandro Jodorowsky será su hijo Adán Jodorowsky, quien ya en la película *Santa Sangre* interpretara al Joven Fénix, una figura infantil muy estrechamente vinculada con el niño Jodorowsky del par de películas recientes. El espectador que haya seguido la obra del director chileno podría percatarse de esta inserción y, de esta forma, aceptar una reiteración que fortalece lo autoficcional en la cinta, a pesar de la imposibilidad de la actuación del director por sí mismo en su infancia o su juventud. Así, el hijo real de Alejandro Jodorowsky aparecerá como la corporalización del cuerpo joven autobiográfico de Jodorowsky.

Es en este paso temporal de la adolescencia a la juventud de Alejandro cuando se accede a lo que es posible considerar como una "doble poiesis": la creación de una estética artística propia y la creación de sí como otra cara de esta misma actividad. Por ello las referencias al arte aparecen como el motivo principal de esta sección. Sobre esta elección de la vía para construirse en la autoficción, Nachtergael recuerda que en la arqueología y la mitificación de sí, los autores adoptan una postura analítica hacia su propia historia y los medios para representarla (2012: 263). Si bien el arte en general es referenciado, es el arte de vanguardia y el arte contemporáneo lo que está en la discusión que la cinta propone. Los personajes mismos se vuelven estereotipos de sus respectivas formas artísticas. Por ejemplo, las hermanas Cerezeda, una porta su indumentaria de trabajo como escultora y la otra, la bailarina, aparece siempre vestida con su tutú y, al caminar, los pasos se sostienen en las puntas de pie expandiendo a la vida ordinaria la actividad del ballet. Son, así, personajes ícono. Han cedido su individualidad al arte o, mejor, el arte "es" su individualidad. Así se presentan también: Cana y Gordo, bailarines simbióticos; Alberto Rubio, supratenor. Octavio Becerra, ultrapianista, quien destruye un piano a golpes[43], vinculándose con

[43] La destrucción de un piano aparece también en su primer largometraje, *Fando y Lis*, donde dicho instrumento es incendiado mientras un pianista toca una melodía. El resto de los instrumentos y sus

la performance de Jodorowsy, sus actos pánicos, lo que establece una referencia a la autobiografía, contenida en el libro homónimo *La danza de la realidad*, lo cual el cineasta re-performa en la cinta. Además, el personaje Hugo Marín, polipintor, que recuerda el *action painting* de Jackson Pollock, cuyo arte implica ya un intercambio entre lo plástico y lo performativo, el uso del cuerpo para la composición de la obra y como la obra misma.

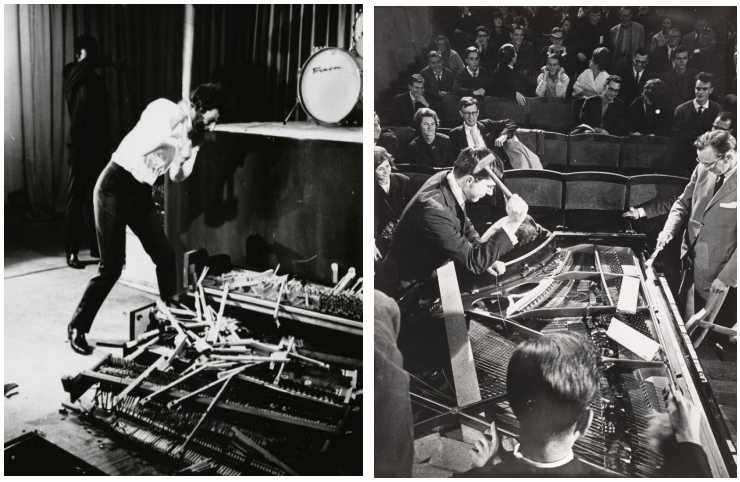


Figura 24. Izquierda: Jodorowsky durante su performance en el programa de Juan López Moctezuma (1967) para la televisión en México. Fotograma de *Acción destrucción de un piano* de Alejandro Jodorowsky © INBA. Derecha: George Maciunas y otros integrantes de Fluxus destruyen un piano en Wiesbaden, Alemania Occidental, al final del Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik (1962). Registro fotográfico de la acción *Piano Activities* © MoMA.

Figura 25. El personaje del "ultrapianista" destruye su piano a martillazos. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ejecutantes deambulan entre las ruinas de un edificio, siendo el piano el único instrumento destruido. Posteriormente, el piano es mostrado mientras las llamas lo consumen cuando su pianista está ausente.

Toda esta intermedialidad conducida por la iconicidad de los cuerpos y los personajes aparece en la cinta sin una intención de sacralización del arte y del artista. Ha sido Jean-Luc Nancy quien nos ha recordado que "contemporary art could be defined as the opening of a form that is above all a question, the form of a question [...]; art today is an art that, above all else, ask 'what is art?'" (2010: 94). En la cinta de Jodorowsky, el enlazmiento de la representación de cada artista hasta la caricaturalización se da, no por la simple mofa sino, para ejecutar una de las acciones fundamentales del mismo arte contemporáneo, su cuestionamiento.

Las formas artísticas expuestas en la cinta incluyen el teatro y el ámbito de lo dramático, haciendo el encadenamiento por la intermedialidad que implica el teatro-en-el-"teatro" y el teatro-en-el-cine, la performance-en-el-cine, con lo que se realiza una expansión de este arte. El personaje del joven Jodorowsky construye marionetas de personas reales y ficcionales. Entre las reales aparece Nicanor Parra, quien es utilizado para un montaje corto de teatro guiñol. Aquí es relevante que, a pesar de que el teatro guiñol sea una forma artística asociada a un público infantil, el cineasta lo emplea para exponer la sexualidad explícita en el antipoema de Nicanor Parra "La víbora", donde el títere que representa a Parra y el títere de una mujer con enormes senos performan el poema en el escenario. Se observa cómo el uso extensivo de la performance atrae a otras formas artísticas, como es la poesía lírica de Parra. Este uso de la forma teatral de marionetas, vinculada a un teatro infantil, es empleada de nueva cuenta en la escena donde una pareja se despide. El joven Jodorowsky ha creado, sin saberlo, réplicas en marioneta de dos personas reales. En la primera parte de la secuencia, vemos a los personajes actuar "en *off*", es decir, ambos realizan las acciones sin despegar los labios, interactuan mientras se escuchan sus *voces en off*, que es una técnica cinematográfica comúnmente empleada con un propósito distinto, de hacer presente la voz de quien no está presente a cuadro (un narrador o un personaje), o para escuchar su introspección; pero, en la película, lo que se hace presente es un diálogo en francés que ambos personajes intercambian. En la segunda parte de la secuencia, en plano contraplano, escuchamos las *voces en off* de los sujetos reales que están en segundo plano, mientras que en primer plano la imagen corresponde a las réplicas de estos mismos, actuando las acciones su despedida en *off*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es de esta manera como la teatralidad y la materialidad de la teatralidad de los títeres está puesta en marcha para interferir en una escena donde lo real ha sido ya afectado, donde un discurso ordinario entre dos personajes ha sufrido una transgresión en su forma. Al final de la escena, la pareja que se separa se intercambia los títeres réplicas de ellos, para, a través del objeto, estar junto al sujeto. Esta relevancia del sujeto oculto o mostrado a través del objeto teatral es también expuesto ocuando Alejandro Jodorowsky afirma que fabrica caras "porque ha perdido la suya" (2016: s.p.); de igual forma, el personaje Enrique Lihn performa un poema sobre el escenario, con un espejo roto que sostiene ocultando su rostro, y emitiendo los versos de su poema "La vejez de Narciso": "soy mi propia ausencia bajo un espejo roto" (1995: 24). Esto será nuevamente significativo, más allá del uso de máscaras y artefactos de la teatralidad, también porque expone la idea de que la poesía es un arte que no sólo se escribe y se lee (o recita), sino que también se actúa, que deviene acción.

El espacio teatral está presente no sólo con el uso del escenario miniaturizado para el teatro de marionetas. Más escenarios son encuadrados en la película, como el que Jodorowsky instala en su casa-estudio, que es, una gran silla que hace las veces de tablado donde, en un entorno amateur, cualquiera puede exponer su discurso artístico. Pero también es la calle, el lugar público y, ahí, lo político está acentuado. En expresiones artísticas que más tienen que ver con la performance, que hace uso del espacio como parte de su discurso al intervenirlo con el cuerpo, las palabras y las acciones, en la cinta son variantes de este tipo. Desde una corta actuación de Jodorowsky como mimo[44] frente a un teatro cerrado en cuya fachada se encuentra el nombre de la cinta que dentro se exhibe, *Les Enfants du Paradis* (1945) de Marcel Carné, junto una imagen del personaje mimo de esta película. Ahí, Alejandro mima, lo hace reproduciendo parte de la película mencionada, actualizando una obra fílmica que remedia el teatro popular del siglo XIX.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[44] El teatro de mimos ha sido una constante en la obra de Jodorowsky desde su primer filme, el cortometraje *La Cravate* (1957), película muda surrealista que emula al cine silente y en la que algunos personajes aparecen maquillados al estilo de los mimos. Asimismo, desde sus primeros años en Francia, el cineasta chileno trabajó como escritor de dos de las piezas más conocidas en el arte de mimos, al crear la pieza *Le Cage* y *Le Fabricant de Masques* que performara Marcel Marceau.

Por otra parte, el uso del espacio en un contexto de cuestionamiento del arte aparece cuando realizan una lectura poética dentro de la Academia de Bellas Artes que se transforma en una irrupción performativa, donde el poema leído por Lihn y Jodorowsky ataca a la academia, primero de palabra, al llamarlos "miserables prometeos, oradores de azúcar" (2016: s.p.); y, posteriormente, en acto, al lanzar a la concurrencia pedazos de carne cruda. Esto va más allá de lo mero anecdótico de lo performativo, para vincular el acto de la performance al establecimiento de una postura estética y política y, así, un rechazo al canon. Sobre esta vinculación a los espacios y entes que poseen capital simbólico artístico, una secuencia más se desarrolla con el uso de la espacio público, al realizar una performance-en-el-cine, el cual se da en una plaza donde se encuentra la estatua de bronce del poeta Pablo Neruda, al cual le eliminan su nombre de la placa que lo identifica, afirmando así el rechazo a un arte establecido por la insitución y que transita por la figura del poeta. Pero, no solamente se trata de un rechazo estético, al cubrir de pintura negra la estatua, sino que ahora su significación es pervertida, la estatua intervenida representa ya al nuevo hombre y la práctica artística de la acción-intervención, el nuevo arte para el nuevo hombre. Con esta intervención del arte, buscan, dice: "cambiar esta ciudad real por una imaginaria [...]. Queda inaugurada la estatua del hombre invisible, homenaje a los ningunos que pueblan esta ciudad sin sueños" (2016: s.p.).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 26. Performance pública de Jodorowsky y Lihn ante la estatua intervenida de Pablo Neruda. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky.

Mientras que el arte expresa su dimensión política, se evidencia con el reclamo del espacio público para el individuo, para los sin voz, uno de estos ningunos, que es Lihn, quien, en harapos, afirma: "Nadie ha dicho nunca nada. Hemos sido siempre mudos. Nadie ha escuchado nunca nada. ¡No, no, no!" (s.p.). Así, el discurso sobre el arte nuevo es expuesto una vez más para conformar otra parte de la poética del arte contemporáneo en la película y de la propia poética de Jodorowsky, pero, además, para exponer el uso del arte como discurso en la sociedad. De esta forma, el arte contemporáneo propuesto por Jodorowsky aparece como un acto transgresivo, en términos estéticos, pero también políticos y, por lo tanto, sociales. Este arte de Jodorowsky está ligado estrechamente a las propuestas de *accionismo*, contenidas en la estética de los movimientos contemporáneos del cineasta y la vanguardia en Europa, como son Fluxus y el Accionismo Vienés. Pero, también y directamente, con las acciones de los efímeros pánicos, antecedentes de los *happenings*. Esta vinculación entre Jodoroswky y estas formas artísticas explica el énfasis en la destrucción de los símbolos patrios, culturales y artísticos, y, por ello, del arte mismo, para la construcción de un nuevo (anti)arte que exceda lo convencional y que se enlace con la revolución.

La formulación de una estética propia por parte de Jodorowsky se vincula a las ideas de vanguardia, esperimentación y del arte contemporáneo al asociarse con el poeta Enrique Lihn. Esta exacerbación del proceso de construcción de una poética se presenta como una performance de la poesía en varias direcciones. Esto busca restituir la idea de lo lírico como un arte más allá de la palabra contenida en papel, para anexarse a lo plástico y a lo performativo. Al visitar la casa de Enrique Lihn, descubre en las paredes de su habitación la escritura de Lihn; la poesía ha migrado del papel a la pared, no sólo como un cambio de soporte, sino como una transferencia de lo textual a lo plástico. Este es el valor del decorado que pasa de la función marginal a la función priomordial en el discurso cinematográfico de Jodorowsky. También es la ejecución de la transmigración entre disciplinas en el arte contemporáneo. En sentido inverso, en *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Pascale Mougin advierte sobre las convergencias actuales que procura el arte plástico y visual contemporáneo con las formas literarias; es decir, el afán por recentrarse en el espacio de lo literario desde lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

visual, produciendo una literatura fuera del libro, plástica o de exhibición[45], subraya Mougin (2014: 7). En la película, no son los artistas visuales quienes transitan a lo literario, sino los poetas quienes ejecutan una literatura expandida, más allá del libro. Se trata, en suma, de una intermedialidad pretendida por Jodorowsky en su estética y en la de sus contemporáneos, como una forma de experimentación y expresión que no se ciñe a una práctica estética transmedial banal. Así, en la película, más que una *tentación literaria* aparece una tentación desde la literatura hacia lo visual y la acción.

Al respecto del uso del decorado y de lo plástico, Lihn le presenta a sus padres al visitante, estos se encuentran encerrados en un salón de paredes blancas, al fondo hay un cuadro donde aparece un tanque de guerra con la estrella del Ejército Rojo; en los sillones, los viejos padres permanecen casi inmóviles escuchando la radio y leyendo el periódico. Se trata de un cuasi *tableau vivant* donde los padres están cubiertos por pintura blanca, sus ropas y ellos aparecen empolvados como muebles de una casa abandonada, más de este polvo cubre el tapete y el piso del salón.

Figura 27. Plano conjunto inmóvil que forma un *tableau vivant*. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[45] En el caso de Jodorowsky, hay una transmigración de su literatura, cine y obra plástica al recinto museístico para la exhibición de algunas de sus obras, ahora enmarcadas como arte contemporáneo. Lo cual sucedió con su primera exhibición retrospectiva en el Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en 2015.

Estos colores blancos que los pintan componen un cuadro frío cuya quietud evoca la inmovilidad del congelamiento, asociándolo a la Guerra Fría como remanente de la Segunda Guerra Mundial. La voz en off, que proviene de la radio, es una narración en *loop* que advierte:

> Estados Unidos cuenta con sus potentes bombarderos D29, a los que los rusos pueden oponer sus agresivos aviones Ming. Los Estados Unidos y la Unión Soviética están acumulando grandes arsenales de armas atómicas y misiles balísticos. Estados Unidos cuenta con sus… (2016: s.p.).

El hijo afirma: "esa estúpida guerra les chupó la cabeza; hace mucho tiempo que están muertos" (2016: s.p.). Por una parte, este proceso de absorción de otros medios artísticos es relevante pues, cuando en el cine son evocados los *tableaux vivants*, estos crean

> a moment of intesified intermediality [...], a meeting point of several modes of representation, constituting a palimpsest or textual overlay simultaneously evocate of painting, drama, and sculpture. As the stagings of well-known paintings of well-known paintings by human performers who hold a pose, it involves the "embodiment" of the inanimate image. A *tableau vivant*, in other words, translates painting's flatness, its two-dimensionaity, into the three-dimensional. By this means it figures the introduction of the real into the image —the living body into painting (Brigitte Peucker, citada por Steven Jacobs, 2011: 94).

Si bien el *tableau vivant* sobre la Guerra Fría en la película de Jodorowsky no es un auténtico *tableau vivant*, pues no hay una referencia a una pieza pictórica previa y bien reconocida, y porque los actores tienen cierto diálogo y movimientos, estos elementos no alejan el procedimiento del cineasta chileno respecto a la figura cinematográfica. Otros *tableaux vivants*, como la última cena compuesta por parias en *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, nos han demostrado que el *still*, la quietud del cuadro, es sólo un instante, como en su cinta, donde se rearticula la pintura de Da Vinci durante pocos segundos, sólo mientras que es tomada una fotografía.

Este mismo énfasis por la quietud del cuadro viviente puede ser entendida como la realización de la performance. Sobre esta idea, el performer mexicano Guillermo Gómez-Peña y su grupo La Pocha Nostra han ejecutado lo que denominan como *diorama viviente.* Su constitución es la propia del diorama de los museos que implican un entorno de solemnidad y hegemonía cultural[46], es decir, una exhibición de un sujeto en un entorno determinado o acompañado por elementos simbólicos para su exposición a cierto público y la transmisión de información. Generalmente, hay un énfasis en la tridimensionalidad del diorama e incluso una búsqueda por mantener una proporción uno a uno respecto al tamaño natural de los sujetos presentados y su escenario, con lo que se busca un entorno inmersivo. En estos dioramas vivientes, Gómez-Peña y La Pocha Nostra han articulado un elemento más al *tableau vivant*, que es la ejecución de la performance ante un público, con el cual se da una interacción que en el *tableau vivant* cinematográfico no es posible.

Figura 28. Diorama viviente *La Piedad Postcolonial* (2005) de La Pocha Nostra. Foto © Javier Caballero.

[46] Oliver Grau advierte "the dioramas in their darkened rooms exuded an aura of reverence" (2003: 126). Si Grau usa el término "aura" lo hace pensando en las propuestas de Walter Benjamin (1936), para quien este término implica la autenticidad de lo no reproducible de un original. Esto significa que, para Grau, el diorama posee una dimensión de evento, de suceso en el momento, irrepetible, aunque en realidad es sólo un efecto que produce el dispositivo estético. Este efecto se vuelve real cuando pensamos en los dioramas vivientes de Gómez-Peña, quien, efectivamente, literaliza las ideas de Grau, al hacer que el diorama ya no sea esa pieza rearticulable, recolocable y reproducible, sino que implica lo transitorio, lo efímero e inestable, al transformarlo de una pieza fija a una acción artística. Los dioramas vivientes ponen en tensión el discurso de la historia (natural, del arte) y el discurso dramático.

Este fenómeno del performer mexicano y su grupo artístico será abordado en un capítulo posterior. Por ahora es significativo que la quietud, el diorama, el cuerpo que corporaliza una imagen antes fija, es una acción cometida constantemente en las cintas de Jodorowsky. En *Poesía sin fin*, además de la escena de los viejos detenidos en un punto en el tiempo, en la Guerra Fría, hay otras formulaciones que transitan entre la plasticidad y el estatismo del cuadro y la performatividad de la acción dramática. Uno de los casos más significativos es el Café Iris, el lugar donde se reúnen los poetas y artistas. Este es presentado como un espacio donde los colores predominantes son los blancos, negros y grises, y sus personajes, vestidos de frac y sombreros de copa, pueblan las mesas donde departen en casi absoluta inmovilidad. Abuín advierte que en el cine de Peter Greenaway hay un "encuadramiento escénico" en cuyo interior los actores deben desplazarse a la manera de un ballet o una coreografía" (2012: 49), mientras que en las cintas de Jodorowsky vemos una movilidad alterada, no dancística sino plástica. Los meseros poseen una cierta espectralidad al recorrer los pasillos con las bandejas en que llevan las bebidas a las mesas. Por ello, se puede observar que sucede un fenómeno similar a la ejecución del *tableau vivant* sin referente, lo cual Ortiz y Piqueras destacan en la filmografía de Greenaway, pues "están llenas de cuadros en todas sus formas: como objetos en las paredes, como ilustraciones en los libros y como *tableaux vivants* [...], cualquier plano de cualquier filme del director parece un cuadro viviente, aunque no haya un referente pictórico detrás de la imagen" (citado por Abuín, 2012: 49). Aunque no se trata de un *tableau vivant*, este espacio advierte de la inmovilidad y la solemnidad de la clase artística y aristocrática. Ahí, la transgresión a través del sonido de la voz, del color y del movimiento de algunos personajes, como Estela, cuyos cabellos son de color rojo sangre y aparece para confrontar a los parroquianos gritando "¡Ustedes no son nadie!" (2016: s.p.). Confiriéndole a la poesía una vía performativa para, desde su voz, color y movimiento, afectar su espacio y su realidad estáticos y monocromáticos. Estas acciones remiten a la estética y política de los *happenings*, que Jodorowsky ejecutara en los actos llamados "efímeros pánicos", en sus obras de juventud junto a Enrique Lihn y, posteriormente, con Fernando Arrabal.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la cinta, el catálogo de manifestaciones artísticas que remiten a manifiestos y tendencias de la vanguardia es basto. Entre estas formas está la idea de atravesar la ciudad para hacer arte. Los personajes Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky trascienden el acto literario de lo textual, más allá de la expresión plástica en las paredes de la casa de Lihn, a la acción. La literatura expandida es una posibilidad que expone la película, la cual se asocia a la búsqueda de transgresión del mundo y del arte con el arte. Lo anterior se vincula con las propuestas de Guy Debord quien en "Théorie de la dérive" (1958) exponía la idea de la deriva como una acción (personal, artística y política) para interferir la urbe. En dicho texto, ofrece algunas posibilidades para ejecutar la caminata sin rumbo fijo, sin trayectoria delimitada por agentes externos, pero sí por el azar o la arbitrariedad, que permitirían un vagabundeo, en solitario o en compañía, que se aleje de las prácticas sociales y económicas preestablecidas, con lo que se podría ejecutar una nueva psicogeografía del territorio, una nueva experiencia del espacio y del individuo. Esto implicaba así un rechazo a dichas fuerzas que manipulaban la individualidad y la experimentación de la individualidad en la urbe, y así generar una nueva experiencia de la geografía, liberada esta vez. En la película, Lihn y Jodorowsky se proponen, como acto artístico y de deriva, caminar en línea recta, rechazando la arquitectura y el trazado de la ciudad, interfiriendo la vía pública y la propiedad privada. Esta acción en la película es significativa luego que posee una dimensión performativa ejecutada por el artista, con su actos y, por supuesto, su cuerpo. El yo de la ficción de Jodorowsky se expone así como un artista que se sabe agente de construcción del arte, de sí mismo como ficción, pero también de la sociedad en la que se desenvuelve.

El énfasis entre lo público y lo privado, desde la exacerbación del nombre del artista hasta la reflexión sobre la conformación de lo social, está remarcado en numerosas ocasiones. En la secuencia en la casa-taller-escenario de Jodorowsky, un hombre manco se desprende sus prótesis y las muestra al público congregado. Junto a él se encuentra de pie su pareja; éste menciona su adoración por ella y, al retirar las prótesis de brazos y manos, expone su incapacidad para tocar y sentir el cuerpo de su amada. Ante ello, llama al público al escenario para, transgrediendo el proscenio y así también lo privado, pedir ayuda para acariciar a su pareja.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Me acostumbré tanto a estas manos falsas que olvidé que era manco, hasta el día que me ofrendó su cuerpo. Y yo, acariciador a medias, quisiera tener dos, cuatro, ocho mil manos y poder acariciarla toda la vida. ¿Quién me ayuda con sus manos a cumplir mi sueño? (2016: s.p.).

El público sube al escenario y la acaricia para subsanar la imposibilidad del manco. De esta manera, lo colectivo es mostrado en un escenario dentro de la película, acariciar a través de las manos del otro se vuelve un acto social que traslada un acto individual en un espacio de la teatralidad. Al convertirse la acción en un acto social, la mujer se convierte en pública para satisfacción privada, y el escenario es el punto de encuentro de la *communitas*, que vincula así al teatro con lo ritual, pues la única forma de acceder a lo íntimo es a través de lo colectivo, ya que la experiencia social del cuerpo (en la colectividad) da acceso a la experiencia personal del cuerpo.

Si bien la película, por su carácter autoficcional, ya pone en crisis desde un principio la distancia entre la realidad y la ficción, hay otros elementos binarios que son cuestionados y a partir de los que se construye la ficción fílmica. Uno de los más relevantes es la vinculación entre lo vivo y lo muerto, que suele implicar una política de lo visible y lo invisible. Si bien antes señalamos la invisibilización del cuerpo marginal del judío en la sociedad chilena, así como la necesidad de invisibilizarse como estrategia de protección ante la agresión social, al final de la segunda película hay una nueva exposición de lo invisible. El dictador fascista Ibáñez aparece una vez más, ahora el enfrentamiento es entre Alejandro Jodorowsky joven y el gobernante. El joven artista intenta confrontarlo, pero el gobernante no logra verlo; esto cobra importancia al implicar la invisibilidad del artista reaccionario ante la figura de poder. Lo anterior puede leerse como el discurso político del cineasta en el cual el arte es invisible al poder del fascismo, pero también como una derrota del arte político al no poder librar ninguna batalla ante un contrincante que ignora su existencia. Aquí es relevante que esta toma de posiciones sobre el arte y su efecto contestatario y revolucionario están encarnados en el cuerpo de Jodorowsky, quien, al descubrir su incapacidad, decide dejar la ciudad, el arte y a los artistas de su región, así como el país donde permanece el dictador.

USC DE COMPOSTELA

RETRATO DE UN JOVEN ARTISTA (Y SU "MEGA-IDENTIDAD")

Las observaciones hasta aquí realizadas permiten afirmar que el cineasta chileno ha ensamblado un par de filmes donde hace convivir formas artísticas disímiles. El difuminado de las fronteras entre géneros y disciplinas artísticas ha sido una de las principales características que procuraba el nuevo arte de los años 50 y 60 del siglo anterior. Anxo Abuín recuerda el origen del término *intermedial*, surgido en dichas décadas: "Dick Higgins, "polyartist" and member of Fluxus, consacrated the concept know as *Intermedia* in 1966, which […] attempted to delimit the new art of the age" (2011: 152). Este es el momento de la conformación estética del Jodorowsky histórico, sus inicios en Chile, su paso en los años 50 y 60 por México hasta su arribo a Francia y su asociación con el artista español Fernando Arrabal, con quien ejecutaría sus primeros *happenings* pero también el *Manifiesto Pánico* (1978) y los performances, montajes teatrales y posteriores películas. Jodorowsky estaría así vinculado al surgimiento de lo poliestético, lo intermedial, de la expansión de la literatura a las artes visuales, pero sobre todo, a la conformación de un artista que no puede desligarse del arte de la performance, si recordamos que este arte implica "a manifestation characterized by interartistical dialogism and the confluence of media, especially the plastic, visual, and musical" (Abuín, 2011: 152). Es por esto que el cineasta-autor se ha presentado en la cinta como un cuerpo que deviene artista y, por lo mismo, arte: el artista es el campo de acción, la vida del artista es en la cinta el material y el repositorio del arte.

Jodorowsky explota la dimensión autoficcional del arte de la performance, que estaba latente desde los orígenes de un teatro performativo y postdramático con Tadeuz Kantor y Jerzyj Grotowski. Abuín distingue como elementos intrínsecos de este arte lo lírico y lo autobiográfico en asociación, que devendrá en lo autoficcional. Las películas del chileno se sirven así de un arte performativo-autoficcional, y nos encontramos ante un "territory of autofiction, insofar as these practices constructs a *mega-identiy* before the spectator's eyes" (Michael Wilson, citado por Abuín, 2011: 158). Esta idea de "mega-identity" ha sido expuesta antes en este trabajo bajo otros términos, como son el mito del artista o, simplente, el yo autoficcional construido a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

través de una o varias obras con esta intencionalidad, por parte de los artistas mencionados antes: Aira, Bellatin y Duchamp.

De esta manera, la película *Poesía sin fin* es un manifiesto (auto)poético, donde Jodorowsky advierte que, al construir su poesía, su creación estética (sea fílmica, plástica, dramática o literaria), está conformando una vía para construirse a sí mismo, su "mega-identity" o la ficción de sí. Por ello, la cinta es, a posteriori, un manifiesto estético en ambas vías: del yo y del arte del yo. La autoficción del chileno, exacerbada hasta este punto, advierte que estética y autor están unidos, no sólo se referencian vanamente pues, el arte no sólo es un aparato externo al cuerpo del artista y a la vida del artista, sino la vida misma del artista. Lo anterior vuelve a vincularnos con la idea de la novela de aprendizaje, no sólo como proceso personal, sino en su valoración de proceso estético: la evolución del yo es el proceso en la construcción del arte. Esto es significativo por ser una de las preocupaciones del arte de vanguardia y contemporáneo, recolocar el valor del proceso de creación del arte sobre el resultado (pieza final, si la hubiere) en arte en el arte de vanguardia y contemporáneo. Este es un aspecto que fue referido en un apartado anterior, cuando se exponía la estética de César Aira, en su producción literaria, en su así considerada "mala literatura" y los señalamientos de una crítica literaria deshabituada a enfrentarse a una estética, en este sentido vanguardista, que valora la escritura como proceso y no el texto final, el libro como el resultado.

Estas son algunas muestras intermitentes de las vanguardias artísticas en la literatura, en la obra de Aira y en los libros homónimos de las cintas que, de alguna forma, dan inicio a las películas del chileno, aunque a través de un descentramiento o desacralización de lo textual al transitar a la pantalla como escenario intermedial. Podría decirse que los libros de Jodorowsky se han vuelto, no libros ilustrados en el cine, sino una literatura expandida que incide en la diseminación de un yo, en la construcción de una "mega-identidad" ficcional. La autoficción cinematográfica que, como se ha dicho, está en ambas películas del chileno asociada íntimamente con la estética performativa, postdramática, porta la preocupación ontológica de la performance autoficcional. Se trata de una poética autoficcional, una acción, ontología autoficcional del ser que se sabe ser a través de lo disímil de sus géneros,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de sus elementos, en el coqueteo con el *collage* de registros, temas, en la yuxtaposición de lo lírico y lo dramático, lo onírico y lo surreal. Esto complejiza el problema de la representación y la mimesis en el arte contemporáneo, dado que el yo se expone como un ser real pero se ficcionaliza, se dibuja a la vez que se desdibuja, se corresponde y se niega, se construye en tanto que se deconstruye. El cineasta es consciente de esta dimensión ontológica de lo performativo autoficcional, y lo deja claro cuando dice, refiriéndose a la relación entre el individuo y el arte: "No es un parecer, es un ser" (2016: s.p.). El par de películas autoficcionales de Jodorowsky demuestra que la ficción del yo no es un suplemento del yo, ni el yo es un sumplemento de la ficción. Sino que performar lo autoficcional no es teatralizar un vacío, sino construir(se) en la obra: "ser" obra

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5. Houellebecq, diseminado por sí mismo: texto, cine y transmedialidad (auto)ficcional

Michel Houellebecq se ha colocado como uno de los autores más importantes de la literatura francesa contemporánea. A partir de 1991, año de publicación de sus dos ensayos *H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie* y *Rester vivant, méthode*, su producción literaria no ha cesado. Las cifras de ventas emitidas por la industria editorial francesa muestran que su segunda novela, *Les Particules élémentaires* (2008), habría vendido trescientos cincuenta mil ejemplares el año de su publicación. El éxito editorial de Houellebecq ha estado acompañado por constantes polémicas suscitadas por las ideas contenidas en sus libros, así como por las declaraciones del autor en los medios de comunicación vinculadas al racismo, misoginia y señalamientos al Islam. Por su parte, la recepción de la prensa, la crítica y la academia han fortalecido estas confrontaciones. Entre los sectores que muestran cierto repudio al escritor hay una tendencia a señalar su falta de estilo, la ausencia de calidad literaria y un presunto trato pornográfico de la narración. Simultáneamente, otro sector lo ha exaltado como la más alta literatura francesa reciente, lo que ha quedado manifiesto con la concesión del Premio Goncourt en 2010 por su novela *La Carte et le territoire*, lo que lo sitúa junto a autores como Marcel Proust, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras o Patrick Modiano. Asimismo, el gobierno francés, encabezado por el presidente Emmanuel Macron, le ha condecorado en 2019 como Chevalier de la Légion d'Honneur.

Una de las mayores polémicas ha sido provocada por la representación del Islam en su tercera novela, *Plateforme* (2001), la cual también expone a la cultura europea contemporánea en relación al consumo capitalista y al turismo sexual en Tailandia. El personaje principal y narrador de esta novela, Michel Renault, manifiesta a lo largo del libro un odio abierto a la comunidad musulmana, a su fe, a sus prácticas y al Corán mismo. Esto le valdría criticas y reclamos provenientes de sectores más allá de los literarios y académicos, por incitar al odio étnico-religioso.

La respuesta a estos señalamientos, contenida en una entrevista realizada por la revista *Lire*, en septiembre de 2001, no hace más que confirmar las opiniones de los personajes de la novela; pues, en ocasiones, el novelista, al expresar su visión como individuo, ejecuta un parafraseo de las afirmaciones polémicas provenientes del texto literario. Se podría decir que lo que transita entre ficción y realidad, y que exacerba el encono, es la correspondencia ideológica entre los personajes y el autor.

No es la misión retornar sobre un discurso que ha sido calificado como incitador al odio, tanto en los textos literarios como en las opiniones del autor, sino recordar cómo el novelista se ha auxiliado de estas correspondencias para la conformación de sí. Aún más, la crítica Carole Sweeney, en su estudio de la recepción de la obra houellebecquiana, subraya la coincidencia entre la aparición de sus novelas, la polémica y un suceso trágico en el mundo real, lo que pareciera reproducir lo expuesto en la obra literaria. Un ejemplo de esto es la cercanía entre la aparición en 2001 de *Plateforme*, la posterior entrevista al autor en septiembre por la revista *Lire* y los ataques terroristas adjudicados a extremistas islámicos en el World Trade Center de la ciudad de Nueva York el 11 de septiembre. A esta coincidencia se le suma la del ataque a un balneario de Bali, Indonesia, que se adjudicaron extremistas islámicos, el cual sucedió un año más tarde de la publicación de su novela sobre el turismo sexual en Tailandia. Casi al final de ese libro se narra cómo un grupo extremista comete un ataque suicida, detonando explosivos que cobraran la vida de decenas de inocentes, entre ellas la de uno de los personajes principales de la novela. De esta forma, hay una relación entre ficción y realidad que excede las posibilidades autoficcionales y performativas del autor, lo que va más allá de cualquier afán calculado para detonar la polémica y de cualquier intento por incidir en el mundo real.

Si bien es habitual reconocer a Houellebecq como un escritor (poeta, novelista, ensayista), su obra también compete a otras artes, incluyendo al mundo cinematográfico, donde iniciara su carrera con la dirección del cortometraje *Cristal de souffrance* (1978), durante sus años de estudios de cine, mismos que dejara inconclusos. La vinculación de Houellebecq con el cine ha continuado con la escritura y dirección de un par de cortometrajes, incluyendo uno de corte erótico *La rivière* (2001b), así como con el largometraje *La Possibilité d'une île* (2008), adaptación de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su novela homónima. Además, el novelista ha participado como actor en películas dirigidas por otros cineastas, donde encarna, en algunas ocasiones, a un personaje sin vinculación aparente con su persona, aunque en otras cintas el autor toma el rol sí mismo. Así, el presente apartado aborda la relación entre lo literario y lo cinematográfico, pero, más aún, lo transmedial de la obra houellebecquiana, así como la recepción de las obras. Estos elementos son vistos como una constelación donde la identidad autoral es diseminada y como una vía para conformar la performance autoficcional. Esta articulación habilita, desde esos diferentes frentes, para realizar la figura ficcional y transmedial de Michel Houellebecq; lo anterior se da, tanto como un proyecto de artista, como por la intervención y, en ocasiones, la complicidad de terceros en la construcción del mito del artista.

Aunque la obra fílmica de Houellebecq comienza al final de los años setenta y la literaria al inicio de los años noventa, el nombre del autor reclama su espacio en el campo literario a partir de 1994, con la publicación de su primera novela, *Extension du domaine de la lutte*. Pese a que en dicho libro hay conexiones entre la biografía del autor y la construcción del personaje principal, esta vinculación no es evidente. Estas conexiones autoficcionales no explícitas se dan luego que el personaje carece de nombre y sólo es llamado por el narrador como "Notre Héros"; además, por sus características, tales como la fealdad, su dificultad para integrase a un entorno social y laboral. Esta configuración del "héroe" houellebecquiano será empleada a partir de este momento como una constante en sus novelas posteriores, y se hará evidente la coincidencia entre sus personajes y la imagen pública que el autor proyecta a sus lectores y a la prensa; es decir, entre el *ethos* y la postura. Más aún, la construcción de la imagen del autor se asocia con las decisiones editoriales, como señala Louise Moor:

> Cette ambigüité, volontairement mise en œuvre par l'auteur peut être accentuée, notamment, par des choix éditoriaux, en particulier dans la présentation matérielle de l'objet livre. Ainsi, la couverture des *Particules élémentaires* fut pendant un temps illustrée par une photo de Michel Houellebecq fixant l'objectif, une cigarette dans la main gauche —entre le

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> majeur et l'annulaire— et un sachet plastique dans la main droite (2012: s.p.).

Moor destaca esta ambigüedad, sobre si la novela refiere, dada la imagen en la portada, la historia del autor mismo; la foto pone en crisis la relación entre lo ficcional y lo real, remarcando los términos de lo textual y lo paratextual.

Ya el teórico francés Gérard Genette en *Seuils* (1987) había tipificado lo paratextual como todos los elementos que circundaban a la obra (textual) literaria: sus títulos, índices, prefacios y, desde luego, las portadas. La relación entre el paratexto y texto, en este caso la fotografía del autor en portada y su obra, pueden direccionar las formas de lectura de la obra de manera no explícita, como advierte Genette. Más adelante se volverá a esta relación entre texto y paratexto; por ahora es necesario destacar que esta confusión entre autor real y la dimensión ficcional es un recurso utilizado incluso en el cine del "mundo houellebecquiano". El director Philippe Harel, en el filme *Extension du domaine de la lutte* (1999), adaptación de la novela homónima que realizaran el mismo Harel y Houellebecq, explota las posibilidades estéticas de la pose del novelista, con la finalidad de construir al personaje más allá de su anonimato. Para ello, Harel, coguionista, director y actor protagónico, adopta las formas de "actuar" en la vida real del novelista francés. En este momento, los gestos y poses del autor son ya reconocidos en el campo literario francés, gracias a la frecuente presencia del autor ante los medios durante más de un lustro. La interpretación de "Notre Héros" por Harel puede ser vista como una caricaturización del escritor. Esto, siguiendo a Linda Haverty Rugg, es una estrategia común para la construcción de lo autobiográfico en el cine.

> The emploiment of autobiographical gestures on the part of art-cinema directors, [and] autobiographical elements and gestures within a film indicate the construction of a personalizad cinematic subject, a subject that becomes recognizable to the viewer (2014: 9).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin embargo, en la adaptación de la novela para el cine, no es el artista quien se representa a sí mismo, sino que alguien más actúa en el lugar de él. Además, se podría argüir que el personaje no tendría relación directa con el novelista francés, luego que

el personaje es un ingeniero en informática con un trabajo rutinario en una oficina. Esto implica que, en la cinta, el rasgo autoral se da en un entramado de correspondencias no necesarias ni evidentes, pero que son puestas en marcha a partir de la coautoría del filme y la ejecución de la "caricatura". Así, Houellebecq es coautor de un filme y los gestos y poses escenificados por el actor-director son una marca que en la novela eran escasamente evidentes.

Sobre esta reproducción de gestos y poses del director cinematográfico al protagonizar sus películas, actuando como él mismo o como otro, Haverty recuerda lo que ha sucedido en el cine de Woody Allen:

> His phisical presence —body, voice, facial expresión, gesture— that is always already a caricature […], he uses them in some of his films […]. Through the persistent repetition of these characteristics from film to film, an *insistence* on their identification with the person called Woody Allen, who is also the director of his films, take shape in the viewer's mind (42-43).

El procedimiento descrito es significativo, a pesar de que funcione en una vía diferente que en la película de Harel. En las películas de Allen el protagonista no lleva el nombre del director y es infrecuente que su personaje sea un director de cine. Sin embargo, sea cual sea el perfil social y cultural del personaje, Allen se inserta en la ficción. Si bien las películas de Allen a las que remite Rugg en su estudio tienen como actor al director, el fenómeno se replica incluso en las películas en las que el actor es un tercero. Por ejemplo, en *Whatever Works* (2009) y en *Midnight in Paris* (2011), donde los actores son Larry David y Owen Wilson, respectivamente, e interpretan al protagonista cuya historia ficcional es ajena a la vida del cineasta; sin embargo, en su actuación, es posible identificar los gestos y poses de Woody Allen: su tartamudeo, sus aspavientos, la forma de caminar y la posición de los párpados al discutir. Estas son las marcas de sí, reales o construidas, a las que Allen habituó a sus espectadores y esta es la caricaturización de sí, que nos hace verlo aún sin estar a cuadro. De forma similar, Harel actúa en el papel de "Notre Héros", pero en él observamos el andar, la mirada a párpados caídos, la dicción y, desde luego, la pose de brazos cruzados y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

pegados al cuerpo, además de la explotación de la forma de fumar sosteniendo el cigarrillo entre el tercer y el cuarto dedo, como hace Houellebecq. Hay así una confusión buscada entre autor, actor, director y personaje. Lo anterior permite pensar la realización de lo que podría denominarse como autoficción subrogada: la ficcionalización de sí a través de otro.

Ha sido Jérôme Meizoz en *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) quien ha ahondado en la importancia de la "postura" del artista. El teórico francés la ha definido como "la présentation de soi de l'écrivain, en tant que rôle dans des situations littéraires publiques. Elle suppose de *concevoir l'activité littéraire comme une performance scénique*" (Meizoz, 2014: 2, las cursivas son mías). Esta definición encadena a la actividad literaria textual (la obra), al autor y al espacio público como escenario para el escritor, donde éste desempeña una performance. En este trabajo, cabe hacer el señalamiento de que la performance del autor es, en el caso de Michel Houellebecq, la peformance de sí como objetivo último de su producción. De esta forma, puede decirse que el autor realiza parte de su obra en un espacio público más allá de lo textual pero con un vínculo a este. Esta relación textual, autoral, social y paratextual conforman la postura:

> Une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics (Meizoz, 2009: 2).

Estas actividades performativas del autor a través de su postura son expuestas por Sweeney como una "para-literary exposition", con que construye "the idea of a kind of realism" (2013: xi). Aquí es relevante que esta conformación de su "realismo", funciona a través de elementos en los que el autor se expone literaria y para-literariamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es entonces fundamental atender la propuesta de Meizoz, de observar la postura como un dispositivo performativo, bimembre y simultáneo, compuesto por el *ethos*, que sería aportado por el entramado textual o discursivo (no sólo lingüístico

sino artístico en general) y su postura en el espacio el factual o sociológico (su estilo de vida y las interferencias de éste en el mundo) (Meizoz, 2007: 18). Más aún, Meizoz (2014) remarca que dicha performance nunca es un juego solitario, sino que implica todo un *dispositivo escénico*, pues es un espectáculo. Al afirmar esto, el crítico francés se apoya en las propuestas de Erving Goffman sobre la performance de sí.

> [This self] is a product of a scene that comes off, and is not a cause of it. The self, then, as a performed character […], it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented. […] The self is a product of all of these arrangements, and in all of its parts bears the marks of this génesis (1990: 244-245).

De esta forma, el espacio público, los individuos que interactúan con el autor y su postura, serán vistos, junto a los dispositivos mediales empleados, como los facilitadores y las herramientas para la construcción, no de la postura, sino de la *persona*, la ficción de sí.

En el caso de Houellebecq, la postura del autor tiene implicaciones más allá de un mero juego propiciado por el novelista. Samuel Estier recuerda en *À propos du "style" de Houellebecq* (2015) la forma en que la crítica literaria y la prensa especializada se han enfrascado durante los primeros años de producción literaria del escritor sobre la cuestión de su estilo. La discusión ha recaído en lo que se ha calificado de diferentes maneras: su falta de estilo, su estilo invisible, su anti-estilo, su estilo fuera de la tradición, o su vinculación con otra vía de la tradición, al emparentarlo con autores como Louis-Ferdinand Céline o Honoré de Balzac. En medio de esta discusión, el valor literario siempre fue puesto en entredicho por unos o afirmado por otros. Carole Sweeney dedica el primer capítulo de su estudio sobre la recepción de la prensa de las dos novelas, *Les particules élémentaires* (1998) y *Plateforme* (2001). Tanto Estier como Sweeney coinciden en el cambio de rumbo de la crítica y la prensa sobre la obra de Houellebecq, enfocándose ya no con tanto énfasis en el problema sobre su estilo, sino en las controversias que acompañaban a las obras y al autor, junto a sus declaraciones en los medios de comunicación. Las controversias o polémicas implicaban una problemática entre el límite entre el autor y su obra, entre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la opinión y actuar de sus personajes, narradores y del escritor. El problema radica en que los límites entre lo ficcional y lo real han sido franqueados.

De acuerdo con Sweeney, la estética de Houellebecq no corresponde a la tradición literaria francesa de su generación o de la generación que le precedió. Su anti-novelismo, dice Sweeney (xi), no responde a una vinculación con las formas anti-narrativas formuladas por la tradición francesa: el *nouveau roman* y la *autoficion*. Es claro que esta idea es apoyada por las declaraciones del autor, quien ha sostenido:

> Je ne me situe ni pour ni contre aucune avant-garde, mais je me rends compte que je me singularise par le simple fait que je m'intéresse moins au langage qu'au monde. Je suis fasciné par les phénomènes inédits du monde dans lequel nous vivons (Houellebecq, 1998: 111).

A pesar de esto, en este punto discrepo con la idea de Sweeney, dado que las obras del autor y la exposición de sí ante el público demuestran justamente lo contrario. Es claro que hay un énfasis por ejecutar procedimientos que le permitan al autor autoficcionalizarse, tanto en el texto como fuera de él, así como construir mundos autoreferenciales que pongan en crisis o desarticulen, a través de procedimientos como la metaficción y la metalepsis, las fronteras entre el texto y el mundo, entre el mapa y el territorio, lo que era una de las preocupaciones del "nuevo" arte cinematográfico y literario francófonos de la generación que le antecedió. De esta forma, Houellebecq ha expandido las posibilidades estéticas y performativas contenidas en las propuestas de Serge Doubrovsky en cuanto a autoficción y Alain-Robbe Grillet en cuanto a metaficción y metalepsis en la *nouvelle vague* y el *nouveau roman*. Incluso, han sido estas características las que le han valido que parte de la crítica le considere como un autor experimental o un autor de vanguardia.

(PARA)FICCIONALIZACIÓN DE SÍ. LA VIDA EN LOS PARATEXTOS: EPITEXTOS Y PERITEXTOS

Páginas atrás mencion la relación paratextual propiciada por la decisión editorial de colocar la imagen de Houellebecq en la tapa de su novela. Esta decisión implica otro

nivel en que se relacionan el dentro y el fuera del texto, lo que puede entenderse si se atienden las ideas propuestas por Genette en *Seuils*. Ahí, el teórico francés detalla que el paratexo es un conjunto de prácticas y discursos, que en su tipología los subdivide en peritextos y epitextos. Para Genette, los peritextos son los elementos que se encuentran alrededor del texto, en el espacio del volumen y que ya se ha mencionado (título, prefacio) y a veces inserto en el texto (como títulos de capítulos o notas). Mientras que el epitexto se forma por elementos alrededor del texto, pero a una distancia mayor, como son todos los mensajes que se sitúan en el exterior del libro "que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social, virtualmente ilimitado" (2001: 295). Este exterior requiere de medios o soportes mediáticos públicos, como son las entrevistas, conversaciones, coloquios y autocomentarios; pero también se da bajo formas de comunicación privadas, como las cartas y los diarios (mismas que posteriormente pueden devenir en públicas). Genette recuerda que los paratextos pueden ser escritos por el mismo autor usando su nombre o un alias, y, por tanto, serán autógrafos; o, por otra persona o de manera anónima, a los que llamará alógrafos (Genette, 1987: 11). Además, el teórico insiste en la posibilidad de que un epitexto pueda convertirse en un peritexto. Esta teoría paratextual es relevante en la presente discusión sobre la obra de Houellebecq, luego que los paratextos cumplen un rol central en su configuración de la ficción y de su autoficción.

La propuesta de Genette expone que el texto es un dispositivo cerrado, pero, al mismo tiempo, advierte de la conectividad que existe entre lo enmarcado con el límite y con el exterior del texto. Al respecto, Manuel Asensi hace otra distinción sobre:

> Aquello que se añade a la obra literaria desde un supuesto exterior y que conocemos como metatexto. En todos esos casos el *marco* tiene la función de delimitar un interior y un exterior, el metatexto delimita y encuadra en la medida en que se añade a una falta existente en el interior del texto (1990: 29).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo anterior es relevante pues, como indica Asensi, nos confirma la idea de un posible "dentro" y "fuera-del-texto", donde este último sería exterior, accesorio y, en algún

sentido, prescindible. Esta es la problemática que he abordado en un trabajo previo, *Poética de la diseminación* (2011). Ahí, expuse que esos espacios adyacentes, donde se supondría que el sentido de un texto no debería localizarse, han sido observados por la deconstrucción como el espacio desde el cual puede surgir y dispersarse la obra (22). La deconstrucción ha propiciado el cuestionamiento sobre la posibilidad de situarse en otra perspectiva teórica y crítica y, desde ahí, reconsiderar dónde comienza y dónde termina el sentido global de un texto, cómo ese sentido fue "inseminado" en un texto posterior y si puede ser modificado el sentido desde el aparente exterior hacia un texto previo. En mi trabajo anterior, he argumentado que la postura deconstruccionista puede trascender una poética heredada de la visión aristotélica (la cual encuadra la narración en un entramado fijo), y así permitir una lectura no secuencial y no teleológica de la literatura. De esta forma, no hay linealidad ni clausura de la obra literaria, sino una diseminación de la ficción y del sentido producida por un entramado que no se deja limitar por el texto, los paratextos y metatextos, los cuales ya no se sitúan más como suplementarios a un origen textual, sino como centrales en un proceso de encadenamientos rizomáticos ficcionales, donde, como sugieren Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), cualquier punto del rizoma puede actuar como acceso o salida, como margen o centro.

Es por esto por lo que estudiar las relaciones entre epitexto (entrevistas y declaraciones) y texto (la novela) en el corpus houellebecquiano es fructífero, más allá del valor de la recepción literaria. La correspondencia entre las ideas expuestas por los personajes y narradores, y las sostenidas por el autor han producido un intercambio y solapamiento de posiciones ideológicas, como se ha dicho. En algunos casos, hay un antecedente intencional y, en otros casos, es accidental; se trata de una coincidencia oportuna para encadenarse al mundo textual de Houellbecq. Sin embargo, hay fenómenos donde lo literario y lo paraliterario son construidos por el autor. Más aún, son momentos donde la conducta social del autor precede a la ficción. Estier recuerda (96-97) que el novelista ha realizado un viaje a Tailandia antes de escribir *Plateforme* y, de forma similar, ha recorrido su país por carretera antes de escribir *La carte et le territoire*. Se trata de acciones que han sido públicas, que han

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sido mencionadas en los medios franceses. Esto posiciona al autor un paso antes de su ficción, para solidificar el poder transgresor entre lo literario y lo extra literario.

De esta forma, su actuar en el mundo (su acto para-literario) implicará un paso hacia su actuar en la ficción (su acto literario). Ambos actos serán unidos por el dispositivo real/ficcional, literario/para-literario, gracias a la porosidad de las fronteras entre estos ámbitos. Para entender el traspaso de sentido entre espacios ficcionales, contamos con las propuestas del teórico francés Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982) y la del checo Lubomír Doležel en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Genette nos propone pensar en el texto de origen como un hipotexto o "prototexto" y a los textos-destino como "hipertexto"; este segundo texto podrá implicar la reescritura, la adaptación, la variación, e incluso la reducción, respecto al texto previo (1982: 19). Por su parte, Doležel aborda las posibilidades de migración del sentido ficcional desde la teoría de los mundos posibles de ficción, donde advierte que estos pueden ser rearticulados, por ejemplo, en las reescrituras postmodernas, donde se "*re*diseña*, re*coloca y *re*evalúa el protomundo clásico" (Doležel, 1999: 287). Lo anterior implica una afectación no lineal o progresiva, sino una posibilidad retroactiva de la obra, cronológicamente posterior, para modificar el sentido de la pieza anterior. Esta problemática en la obra de Houellebecq ha sido abordada por Ashley Harris (2017), quien se enfoca en las maneras en que las adaptaciones de las novelas del francés, propias o por terceros, aparecen como expansiones de las obras textuales; asimismo, observa cómo las piezas posteriores (textuales o no textuales) complementan y modifican el sentido primero.

HOUELLEBECQ, *MODE D'EMPLOI* FÍLMICO DE UN OBJETO CULTURAL

En sus estudios sobre la representación autoral, Meizoz ha advertido sobre la construcción del yo como una actividad colectiva, la realización de un acto acumulativo, caricaturizador y explotador de la postura. Meizoz señala que esta colectividad facilita la "co-construcction d'elements para l'auteur et tous ses médiateurs (biographes, journalistes, critiques, lecteurs, etc.)" (2014: 5). Sin embargo, no sólo las partes mencionadas actúan como las mediadoras y co-constructoras del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

artista. En el entramado del yo autoral aparecen también los fotógrafos y cineastas que se asocian a este proceso; ha sido el mismo Meizoz (2014) quien ha escrito sobre la relevancia de la fotografía del autor, tanto de Michel Houellebecq como de otros escritores, anteriores o contemporáneos, para su figuración más allá de lo literario-textual. Entre los mediadores y colaboradores cinematográficos encontramos a directores, guionistas y coguionistas, como Harel en la adaptación de *Extension du domain de la lutte*, y con su actuación como Notre Héros-Houellebecq, lo que se ha abordado páginas atrás. Además de la cooperación con Harel, es posible situar la participación de otros escritores-directores de películas donde el autor se representa como él o como otro (sin separarse de su postura), o en cintas donde se expande, transmedialmente, una pieza literaria del francés.

Tres cintas son relevantes para esta indagación. La primera es *L'Enlèvement du Michel Houellebecq* (2014). Esta película, escrita y dirigida por Guillaume Nicloux, es significativa pues, por primera vez en su carrera como actor, Michel Houellebecq aparece cumpliendo el rol de sí mismo. Esto lo sabemos desde el título de la cinta, así como por su imagen en el afiche del filme. En la versión anglosajona, en el cartel vemos el rostro del escritor con la boca inmovilizada por una cinta adhesiva metálica. Por su parte, en la versión para el mundo francófono e hispánico, aparece la silueta del autor de perfil.

Figura 29. Tres versiones del afiche del filme sobre el secuestro del escritor francés. Izquierda: Afiche de *The Kidnapping of Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Centro: Afiche de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Derecha: Afiche de *El secuestro de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux.

Una vez más, hay una asociación de los elementos paratextuales, ahora de la cinta, con el resto de la textualidad y la peritextualidad que el autor ha creado. Es necesario afirmar que los términos empleados por la teoría literaria y la narratología de Gérard Genette, como es la noción de paratexto, son empleados en este trabajo para conducir las indagaciones más allá de lo textual. Así, podemos hablar de paratexto para otro tipo de dispositivos artísticos y culturales, lo que implica el entendimiento de las piezas cinematográficas y artísticas en general como obras textuales, en el sentido de producción discursiva, aunque más allá de lo meramente textual. Por lo tanto, el cartel de la película, como la portada del libro, constituyen un objeto, un paratexto, donde lo textual y lo visual conviven.

Se dijo atrás que esta es la primera aparición de Houellebecq interpretándose a sí mismo, lo que coincide con la incorporación ficcional del autor en su novela *La Carte et le territoire* (2010), donde se presenta como él mismo, no detrás de un Notre Héros o un sutil Michel, sino con su nombre de pluma completo. Esta coincidencia no es casualidad. Sin embargo, dicha novela no supondría ser absolutamente autoficcional, pues no pretende agotar la trama en la figura del autor francés. En ella, el tema principal, al menos en la primera parte de la novela, se centra en el artista visual Jed Martin; acudimos a su vida cotidiana, a su relación y evolución en el mundo del arte, desde la periferia del campo artístico francófono hasta ser reconocido como uno de los más destacados artistas franceses del momento. De inicio, la figura del novelista francés parece ser secundaria en la novela. La aparición de Houellebecq se da en la segunda parte del libro, cuando Martin acude a él para pedirle un texto que acompañe su nueva exposición. Esto derivará en una relación entre ambos, en la escritura de dicho texto de presentación de su exposición (un paratexto textual) y en un retrato que Martin realiza del novelista galo (un paratexto visual). Esta relación entre ambos abre la puerta a la tercera parte de la novela, donde presenciamos la muerte del autor, quien es decapitado en su casa, y las posteriores indagaciones para tratar de esclarecer el crimen.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De esta forma, la novela *La carte* presenta un relato y un retrato del artista que está siendo retratado; pero, además, el autor se autoficcionaliza como un individuo que es asesinado, lo que es narrado como una sangrienta escena del crimen, que es

equiparada por Martin con un cuadro de Jackson Pollock, por su técnica *drip painting*. Es posible afirmar entonces que la novela también podría haber sido titulada *El asesinato de Michel Houellebecq*, mientras que la cinta de Nicloux se titula *L'enlèvement de Michel Houellebecq*. Hay, así, dos piezas artísticas, una escrita por el novelista y otra escrita y dirigida por el cineasta Nicloux, que circulan por el mismo discurso (auto)ficcional: el asesinato y el secuestro del autor. En la novela conocemos al novelista a través de un narrador extradiegético, que se refiere al famoso y polémico autor en tercera persona, bien sea con su nombre o como "l'auteur des *Particules élémentaires*" o "l'auteur de *Plateforme*", entre otras formas de señalamiento. De esta manera, la autoficción literaria de Houellebecq es conformada por un yo que no se autodenomina en primera persona en la trama, sino que, una vez más, "se subroga" a un narrador, a una tercera parte en la ecuación, quien lo enuncia. Por supuesto, no podemos olvidar que ese narrador es una entidad discursiva autónoma pero conformada, textualmente, por el autor real Michel Houellebecq. Aquí, el libro hace presente el problema de la referencialidad entre el mundo real y el ficcional, donde hay coincidencias evidentes.

El conflicto autoficcional de *La carte* es originado por la transgresión de ambas demarcaciones detalladas por Meizoz: el *ethos* discursivo y el ámbito sociológico. Pero no sólo por lo que el autor pueda hacer "por sí mismo", sino por lo que todo lo que el sistema postural ayuda a conformar. En la novela hay una tendencia a describir al autor galo con las características que la prensa se ha encargado de conferirle: solitario, antisocial, frágil, alcohólico y depresivo. Podría decirse que la construcción del personaje Michel Houellebecq ha corrido a cargo de los retazos de personalidad que la prensa le ha asignado, como en un *patchwork* o un *collage* creado con piezas provenientes de fuentes diferentes, inconexas e incluso inviables. Al respecto, Anne Chamayou observa:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Houellebecq ne peut entretenir avec les médias qu'une relation conflictuelle, sans cesse sur la ligne fragile qui sépare l'information du potin, le privé du public, la vérité de sa divulgation […]. Tel on a pu le voir parfois sur les plateaux de télévision, tel on nous le dépeint souvent dans la presse, tel il finit par se représenter lui-même. [Il] apparaît dans la lunette journalistique

> de *ses adversaires dont on dirait qu'ils sont les auteurs des autoportraits du romancier* […]. Au phénomène de mise à distance —"moi-même comme autre"— s'ajoute le phénomène de discours rapporté —"moi-même selon ce que les autres disent de moi". Cet auto-portrait est donc fait à charge en endossant toutes les critiques portées par la rumeur des média (2014: 2; las cursivas son mías).

Esta conformación del personaje evidencia la estrecha relación que existe entre los diferentes participantes en el sistema de la postura del artista. Sin embargo, la intención de los participantes puede ser opuesta al resultado. En el caso del novelista francés, la intención de cierto sector de la prensa era la denostación del autor y de su ficción, no la de facilitar la imagen del autor ni, mucho menos, la de habilitar una autoficcionalización ni la escritura de la novela con que sería reconocido como uno de los más grandes autores de su nación. Houellebecq triunfa al autoficcionalizarse con todos los elementos que le fueron conferidos y parte de esos elementos incluyen el desprecio y el odio que su persona atrae, lo que en la novela deriva en su asesinato brutal, al ser decapitado.

Este mecanismo de construcción de sí a través de lo que dice el otro (el adversario) implica un proceso de autoría de la autoficción conferido, en parte, a un tercero. Una vez más no se puede evitar pensar que lo "auto" de la autoficción está siendo subrogado, no a través de las palabras de un narrador extradiegético, no a través de la escritura y dirección cinematográfica, ni a través de la representación de sí por un actor, sino a la prensa y sus denostaciones. Se trata de la conformación de la *collage* del yo, autor, como personaje, a través de fragmentos textuales y, finalmente, discursivos, que el autor se ha apropiado para un nuevo fin estético. El sistema postural en que se han involucrado los medios es una parte del artefacto estético con que el novelista francés se construye.

En la película sobre su secuestro, la construcción del personaje realizada por el autor-director Guillaume Nicloux continúa perfilando las características del personaje Michel Houellebecq. Estas han sido conferidas por la prensa (y su encono), su biografía y la imagen pública, que su exposición a los medios han mostrado. Se trata de una expansión transmedial, del sentido ficcional de sí, desde lo paratextual,

paraliterario y literario, que realiza una autoficción fílmica subrogada a la creatividad del cineasta Nicloux. Es importante destacar la idea de expansión, la cual había sido mencionada atrás, en relación a las formas en que los mundos posibles de ficción pueden diseminarse a través de diferentes vías, sea la metaficción, sea lo metatextual o la hipertextualidad, en el sentido de Genette en *Palimpsestes*. Como se afirmó, esta serie de nociones provenía de la teoría literaria narrativa y, sin embargo, ya antes había sido empleada para explicar la relación paratextual entre el cartel de la película y la cinta misma.

Ahora, es relevante observar estos elementos, así como la anexión de la noción de la transmedialidad en la cultura y el arte, como vías para exponer las relaciones entre las distintas obras del artista. Es significativo que la obra de Houellebecq evidencia, en algunos casos, no sólo procedimientos de adaptación transmedial, sino de "expansión" transmedial. Es identificable en su producción artística un procedimiento intermedial, como sucede en su novela-dossier fotográfico (texto-imagen) *Lanzarote* (2000) o en sus discos (música-texto) *Le Sens du combat* (1996) o *Établissement d'un ciel d'alternance* (2007), en los que recita su poesía con un fondo musical compuesto *ex profeso*. Estos tipos de intermedialidad, así como las posibilidades de transmedialidad explotadas por el novelista, son las preocupaciones de Ashley Harris (2017). En su estudio sobre la transmedialidad houellebecquiana, Harris observa las formas en que las piezas literarias del artista han transitado a otros medios, como la adaptación de *Extension du domaine de la lutte,* que ya ha sido abordado aquí y de la que destacamos su cercanía con el hipotexto (la novela). Además de esta transmedialidad, Harris subraya otras migraciones al cine, donde el hipotexto, más que adaptado, resulta expandido, pues: "Houellebecq's adaptations assert this idea of multiplicity as each adaptation presents *a new version* of the fictional world" (Harris, 2017: 6; las cursivas son mías). Con esto en consideración, está crítica señala en particular las vías en que la novela *La Possibilité d'une île* se relacionan con su adaptación, también realizada por el francés, quien además dirige el filme. Harris subraya que el sentido de la ficción de la novela y el texto no se superponen, sino que se encadenan en su expansión. Esta renuncia a transferir, si fuera posible, cabalmente el sentido de un mundo ficcional textual al cinematográfico, es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un aspecto poético pero también temático. La novela mencionada aborda la posibilidad de devenir en una sociedad de clones, donde la procreación sea innecesaria, al relegar la reproducción a un simple proceso científico controlado. La correspondencia entre clonación biológica y adaptación transmedial es una preocupación de Houellebecq, para quien, siguiendo a Harris:

> A clone-copy of either a human or a novel cannot truly produce new meaning. In altering the story in the film, Houellebecq avoids producing a clone copy of his novel, and instead extends the story laterally. This film is not a replica but a new subjetctive possibility (7).

Este rasgo de renuncia a la clonación es significativo cuando pensamos en el autor como un ser o constructo ficcional, el cual se disemina a través de sus obras ficcionales. Esto daría luz sobre la poética autoficcional en la que Houellebecq no intenta copiarse en las obras fílmicas, textuales, visuales o musicales, sino que su reiteración implica una expansión a la vez que alteración del sí-ficcional.

Si bien la película de Nicloux, *L'Enlèvement*, es una expansión del yo-ficcional autoral presentado en *La Carte,* construido como un *collage* a través del sistema postural en que ha participado la prensa, antes de la escritura del libro, la cinta hace uso de rumores, silencios y malentendidos, tanto los provocados como los solapados por Houellebecq. Uno de estos rumores fue el que circundó la presentación de la novela *La Carte*. En septiembre de 2011, el novelista no se presentó a la reunión con la prensa y la gira editorial de promoción de su novela en Bélgica y Holanda, como estaba acordado; por ello, surgió el rumor de que había desaparecido. Esta desaparición fue presentada por los medios como un presunto secuestro, el cual, se conjeturó, había sido ejecutado por una célula del grupo terrorista Al-Qaeda. Al cabo de unos días, el autor apareció, descartando el secuestro, *in praesentia*, pero sin una declaración, sin negar ni afirmar encontrarse retenido o asesinado. Este mismo hecho fue expuesto por otros medios como una supuesta performance *in absentia*, organizada por su sello editorial, con la intención de dar publicidad al autor y, sobre todo, al libro que estaba saliendo al mercado. Este actuar en colaboración de los medios, con su acuerdo o sin él, al producir rumores y polémicas, ha sido expuesto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por Denis Demonpion en *Houellebecq non autoricé. Enquête sur un phénomène* (2005), como una estrategia de mercado que Houellebecq y sus editores han ejecutado constantementeo. Así, para Estier, la biografía escrita por Demonpion: "consiste à démontrer que Houellebecq est un individu qui a programmé son succès et s'est façonné une figure d'écrivain en fonction de cet objetif" (2015: 17) y, más adelante señala que, para Jean-François Patricola, "la littérature de Houellebecq est entièrement inféodée à un régime marchand de consommation" (19).

Por su parte, la idea del rapto por el grupo terrorista se sostenía, además, por sus previas y recurrentes confrontaciones con el Islam, sus fieles y sus simpatizantes. Más aún, actuaba como una transmediación de la ficción: el personaje transficcional y autoficcional, quien, en la trama de la novela a promocionar en los Países Bajos, aparecía ejecutado de manera sanguinaria y sofisticada, como si de un crimen de odio, ejecutado con alta precisión, se hubiese tratado; este personaje migraba al mundo real, donde era secuestrado. Así, el autor, al menos durante unos días gracias a la ficción periodística, había sido plagiado y, tal vez, ejecutado; mientras que, en las librerías y en las manos de los lectores de la novela, el autor ficcional había sido asesinado. Este rumor es replicado en la cinta de Nicloux. A la mitad de ella, cuando se desconoce quién podría pagar por el rescate de Houellebecq, se escucha la radio transmitiendo la noticia de su desaparición: "…des médias évoquent la piste d'Al-Qa'l'da. Rapt crapuleux, délire schizophrénique, perd de la identité, fuite à l'étranger? Michel Houellebecq...". Mientras escuchamos esto, vemos a los secuestradores deambulando en la casa de seguridad de forma errática y al mecánico polaco en su cobertizo, escuchando las noticias que no entiende por desconocer la lengua francesa.

Esta correspondencia entre lo real y lo ficcional había sido señalada antes no como un fenómeno simultáneo, sino como un antecedente fabricado. La misma estrategia en *Plateforme* y *La Carte*, donde los actos del autor preceden a la ficción, ha sido utilizada en la película *L'Enlèvement*. Si bien no hay una novela autógrafa donde se aborde el secuestro del autor y que funcione como hipotexto, han sido el rumor y las notas de prensa las que han funcionado como el origen discursivo, a partir del cual el cineasta Nicloux ha desarrollado su filme en donde el propio novelista se representa a él mismo. La cinta muestra al autor antes, durante y al final de su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

secuestro, en un ambiente de absoluta ambigüedad, pero también remarcando el género al que pertenece la cinta: una comedia. Sin embargo su comicidad es confrontada por el tratamiento de la película, que se emparenta al género documental. Al respecto, Ana Casas advierte que se trata de:

> Una película en clave de comedia cuya forma integra elementos del documental —apreciables sobre todo en el movimiento de la cámara— en una hábil combinación de factualidad —con respecto a la cual el propio Houellebecq lleva el mayor peso, en tanto que personaje y actor que se interpreta a sí mismo— y ficción disparatada, ya que la película ofrece una muy poco plausible explicación de la "desaparición" del escritor francés (2017: 41-42).

Este rasgo de comicidad asociado a la forma documental, que es evocada por el uso de la cámara, pero también por la disposición de los personajes y los diálogos que sostienen, se verá adelante. Por el momento, es relevante observar que hay un andamiaje genérico que suele emplearse para fines precisos: el documental como género serio y factual (cuando no se trata de un falso documental o un docu-ficción); y, por el otro lado, la comicidad, que resta fuerza a cualquier intento de seriedad o factualidad que pudiera portar la cinta.

Al inicio de la cinta, vemos al mismo Houellebecq solitario en el penthouse de la torre de departamentos en la que vive. Charla con algún conocido del vecindario, por quien sabemos que su salida a la calle es infrecuente; es interceptado por un lector, que pide su autógrafo. Desde este momento, observamos al autor que ha sido caricaturizado con su hablar monocorde y lento, vestido con su parka y su ropa ordinaria, su cabello seco y desaliñado, así como su consumo incesante de tabaco mientras que sostiene el cigarrillo entre el dedo medio y el anular. Es más, observamos su reacción cuando pide un taxi y, al descender el taxista, quien cumple con el estereotipo del árabe, el autor rechaza el servicio y dice que usará el transporte público. De esta forma, todos esos clichés que ha fomentado la prensa, la ficción y el mismo autor, están puestos en marcha, incluyendo la sugerencia a su islamofobia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

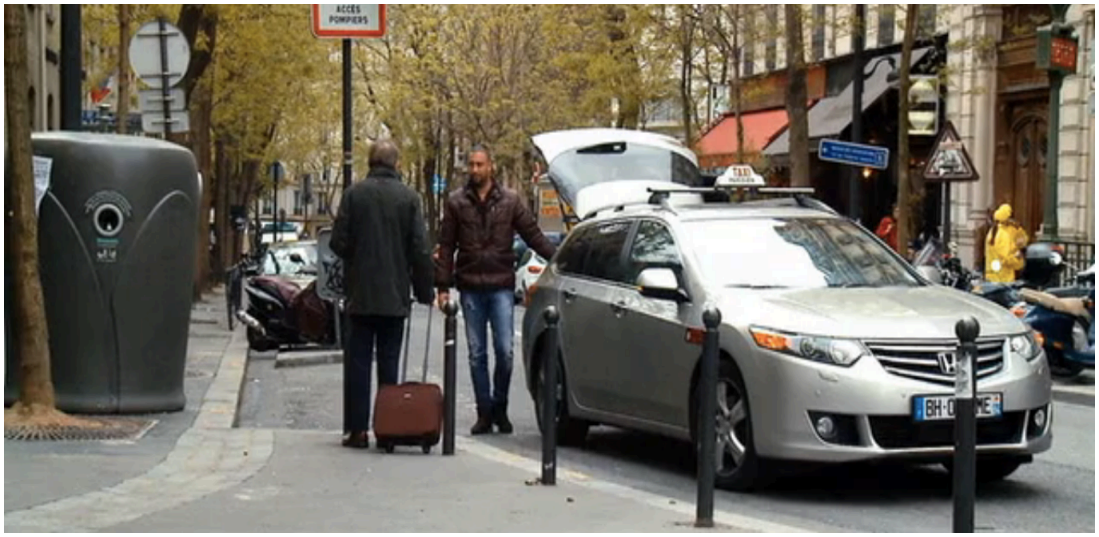


Figura 30. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux.

La ambigüedad de la película es un efecto pretendido para lograr la comicidad de la situación. Los secuestradores amagan al escritor en su *penthouse* y su corpulencia contrasta con la fragilidad de la víctima. Se trata de una situación donde todo es incierto y algunas acciones no tienen el resultado esperado, como en el momento en que toman una foto con una cámara de revelado instantáneo para pedir el rescate, pero la imagen no es revelada, causando la risa tanto de los secuestradores amateurs como del secuestrado. Asimismo, la película porta la ambigüedad de las notas periodísticas, remedando su falta de sustento; así, los captores parecen no saber bien a bien a quién pedirán rescate. La relación con la prensa incluso se establece cuando hacen el montaje de la foto del rescate: le piden al autor amordazado que sostenga sobre su regazo un ejemplar del diario de izquierda *Librération*, en el cual aparece la foto del entonces presidente de Francia, François Holland, y su nombre en el titular: "Holland. Désir d'avenir". Esta portada antecede a la icorporación de Hollande y de su Primer Ministro, Manuel Valls, como personajes de su novela *Soumission* (2015); ha sido Valls quien, en un esfuerzo por divorciar la realidad de la ficción, y al Estado francés de la islamofobia y racismo expresado por Houellebecq en sus declaraciones y en su novela afirmó: "La France ça n'est pas Michel Houellebecq […] ça n'est pas l'intolérance, la haine, la peur" (2015: s.p.).

Por el contrario, en la película las acciones de los captores hacen que el secuestro de un novelista devenga un problema de Estado; es decir, producen el

fenómeno opuesto al que Valls había pretendido con su declaración: liberar al Estado de cualquier relación y responsabilidad respecto al novelista y sus obras.

Figura 31. En la cinta el autor posa para la foto del rescate. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux.

Aún más, el presidente francés es incorporado a la ficción cinematográfica como un personaje más del mundo houellebecquiano. La nomina de personajes del mundo factual empleados por el novelista no es corta. Chamayou ha señalado la importancia de esta nómina:

> Il y a dans *La Carte et le territoire*, toute sorte de patronymes correspondant à des personnalités réelles qui participent à la fresque sociale du roman. Ces personnalités composent une galerie de portraits parmi lesquels quelques-uns prennent un relief particulier […]. C'est la fonction du "name dropping" dans le roman: les noms propres entrent en concurrence dans le jeu troublé de leur reference (2014: 5-6).

De esta forma, el autor galo fortifica el efecto de verdad en la ficción. Pero, además, se posiciona a sí mismo, al Houellebecq personaje, como un individuo de relevancia en el campo literario, artístico y político de su país.

Si bien la película presenta la personaje y su postura, en la que han colaborado los medios de comunicación, la cinta funciona como una mofa general a esta imagen y a la labor de la prensa y la crítica literaria francesa. Los secuestradores y el autor

comienzan a simpatizar, al grado de hacerle preguntas sobre su persona y sobre la literatura, sus novelas y su poética:

> —Est-ce qu'il y a des gens qui écrivent pour le style, d'autres, pour racontré les histoires. Certains font du style, de autres…
> —Ça dépend si c'est des poèmes ou des romans. Dans le roman, l'important, c'est les personnages.
> —Dans les poèmes?
> —C'est un peu… style, le mot convient pas. C'est un espèce de… C'est plus difficile à expliquer […]. Ce qui est important, c'est de… rien faire, de s'ennuyer un peu […]. Tu fais rien, tu ennuies et les idées viennent (2014: s.p.).

Estas preguntas, provenientes de un grupo de maleantes, poseen un tono cómico, luego que la conversación simula una entrevista (como tantas otras en las que se ha visto a Houellebecq en la televisión) o una escena dentro del género del cine documental. Así, la película coloca a un grupo de iletrados en la misma posición que la supuesta crítica y prensa especializada. Incluso, uno de los secuestradores pregunta sobre el carácter autobiográfico de su obra. La construcción del personaje por los medios y la crítica es desacreditada cuando el autor es interrogado sobre si tiene una hermana y cómo es que nadie se ha enterado de su existencia.

> —T'est un personnage public.
> —Mais tout est faux.
> —Si t'avais une soeur, on le saurait.
> —No. Tout est faux dans ma biographie […]. C'est comme croire que les journalistes disent la vérité. J'ai une soeur (2014: s.p.).

El autor responde que la tiene y que los medios y los biógrafos están equivocados. Este fenómeno es repetido en varias ocasiones, donde el autor afirma que lo que la prensa informa son sólo rumores o invenciones totales. Este encono entre el autor y los medios había sido expuesto en la novela *La Carte*:

> Ce sont les journalistes qui m'ont fait la réputation d'un ivrogne; ce qui est curieux, c'est qu'aucun d'entre eux n'ait jamais réalisé que si je buvais beaucoup en leur présence, c'était uniquement pour parvenir à les supporter […]. La presse est quand même d'une stupidité et d'un conformisme insupportables (2010: 147).

En esta afirmación es evidente el desprecio por los críticos y los periodistas y su labor. La reiteración de lo dicho por Houellebecq, en la novela y en la cinta, implica una transferencia de declaraciones que van desde la autoficción autoral textual hasta la autoficción subrogada al director del filme. La expansión de la novela y de lo publicado por el periodismo especializado articulan la autoficción del autor.

Más aún, la película porta una serie de referencias a otras obras del autor. Ahí, se discute su ensayo sobre Lovecraft, su contundente y polémico desprecio por Mozart y su preferencia por Bethoveen, el ínfimo valor literario que encuentra en la literatura francesa de final de la década de los 60 y los 70, excepto por la obra de Phillipe Sollers y su tristeza por el periodo de decadencia de la *nouveau roman*. Además, un personaje secundario de la película, el mecánico polaco que no habla francés, escucha en su soledad un cassette en el que Houellebecq lee sus poemas. Una referencia más, aunque no explícita, es la secuencia donde se recompone la pieza instalación-diorama de Marcel Duchamp *Étant donnés* (1946-1966) a través de un *tablea vivant*. Esta escena se diferencia del tratamiento narrativo del resto de la cinta, pues es más lírica que el resto, comenzando por la voz en *off* que recita un poema del autor:

> Dans l'abrutissement qui me tient lieu de grâce
> Je vois se dérouler des pelouses immobiles
> Des bâtiments bleutés et des plaisirs stériles
> Je susi le chien blessé, […] l'étoile obscure, le moment du réveil
> Je suis l'instant présent, je suis le vent du Nord (2014: s.p.).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la parte visual, donde aparece un encadenamiento de planos en los cuales observamos al novelista en otros contextos: en un patio interior donde es encuadrado de perfil a la cámara mientras camina vistiendo su parka, en su casa iluminada, vestido con ropas claras, así como la imagen donde está viendo de frente al cuerpo de una

mujer tendida en la que, suponemos, es la cama del escritor. La mujer desnuda tiene el rostro tapado por una sábana y es vista desde una posición similar a la que Duchamp en *Étant donnés* (1946-1966) había procurado para el espectador, que al mirar a través de una rendija se observaba el cuerpo femenino en su instalación. Esta obra se vincula a su vez con el cuadro *L'Origine du Monde* (1866), pintado por Gustave Courbet un siglo antes que la obra de Duchamp.

Figura 32. Izquierda: *L'Origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet. Foto © Musée d'Orsay. Derecha: *Étant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art.

Figura 33. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux.

La escena posiciona al Houellebecq frente al cuerpo, mirando sus genitales; nosotros lo vemos de espalda a la cámara y, sobre su hombro, observamos también el cuerpo desnudo. Este plano emparenta la narrativa fílmica de Nicloux con lo que los críticos del novelista han señalado como un exceso de pasajes sexuales, a los que incluso califican como pornográficos. Sin embargo, en la cinta, esta composición no significa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sólo un momento de erotismo innecesario o de pornografía, sino que genera algo más que un juego intertextual, al abrir la posibilidad a la metaficción. La ficción de Duchamp se encadena a la ficción de la película y nosotros, los espectadores, nos encadenamos a la imagen observada en la pantalla, como en un juego de cajas chinas que se expanden hasta incluirnos en el acto de *voyeur*, recordando la frase de Duchamp: "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (1957: 143). Esto sería una referencia sin mayor implicación, si no fuera porque el escritor francés ha realizado este mismo juego de encadenamientos ficcionales en distintas obras de su autoría, tanto las literarias como en otras disciplinas artísticas, las cuales enlaza, a través de múltiples procedimientos estéticos, los mundos ficcionales con el mundo real, al absorberlo y anclarlo, en el encuadre de su ficción artística.

Por otra parte, el registro cómico de la cinta es apuntalado por secuencias como la que corresponde al festejo que los secuestradores organizan, con motivo del cumpleaños del autor plagiado. A la escena se anexa un acento carnavalesco, pues todos los participantes usan máscaras de carnaval mientras cenan y platican.

Figura 34. Cumpleaños del autor con sus captores; uso de máscaras, que remite a lo carnavalesco, a la teatralidad y a la etimología de personaje: máscara. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux.

Como parte de su celebración, contratan los servicios sexuales de una chica del pueblo, Fatima, para que visite al novelista. La cena termina con un altercado provocado por la intolerancia y los prejuicios del autor, a quien uno de los secuestradores le grita que es un fascista. Esta es una de las múltiples ocasiones en que los personajes cuestionan la postura del novelista sobre los grupos étnico-

religiosos: judíos, musulmanes, incluso los gitanos. Sin embargo, es tal la ruptura del código narrativo del secuestro que, al final de la cena, la madre de los plagiarios ordena que los hijos secuestradores y el secuestrado se disculpen y se abracen, como hermanos y amigos. Incluso la relación con los jóvenes secuestradores a devenido en algo familiar. En estas reuniones con los plagiarios, donde se emula una entrevista como aquellas en que el autor participa en la televisión, los delincuentes le cuestionan sobre su literatura, sobre su consumo excesivo de alcohol y tabaco; incluso, piden que les explique por qué tiene esa forma de sostener el cigarrillo tan peculiar entre los dedos medio y el anular. El autor responde, como si se tratara de una confesión sobre su postura de autor, que toma el cigarrillo así porque se ha roto el dedo años atrás, jugando al baloncesto.

Al final de la cinta, encontramos, aunque bajo cierta ambigüedad, la vinculación de los secuestradores con el mundo musulmán. El día de la liberación y el pago a los secuestradores llega; la madre de los secuestradores ha accedido a que la chica prostituta, Fatima, visite nuevamente al autor. Luego de eso, los secuestradores abren las puertas de la finca en que está retenido Houellebecq y un par de vehículos negros entran. De uno de ellos desciende un hombre con un maletín; es un hombre que se vincula al estereotipo del árabe. Más aún, cuando se entrevista con el autor y le hace saber que será liberado, se establece cabalmente la vinculación de este sujeto con el Islam. Houellebecq lo interpela:

> —Je vous déjà vu. Y a pas un procès de terroriste où vous étiez avocat?
> —Oui. C'est possible (2014: s.p.).

Esta confirmación de la asociación del abogado continúa siendo ambigua. Por una parte, no sabemos si fue defensor de los presuntos terroristas que enjuiciaban o si se encontraba en la parte contraria. Además, aunque este abogado extrae de su maletín el dinero para pagarle a los hermanos secuestradores, no sabemos si está pagando por su rescate o si está pagando por haber secuestrado al novelista, como un servicio temporal contratado.

Los motivos del secuestro y los del pago para su liberación continúan rodeados por el halo de ambigüedad que enmarca la película. Luego de despedirse de la familia,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a quienes agradece su hospitalidad, el autor asegura que en el futuro le gustaría pasar algunas semanas en un cobertizo como el que usa el mecánico polaco dentro de la finca. A Houellebecq le son vendados los ojos y es transportado en el asiento del copiloto del auto; ya en la carretera, su secuestrador le quita la venda. Mientras descansan al lado del camino le pregunta qué hará cuando esté en libertad. Su futuro implicará lidiar con la prensa, que le preguntará sobre su ausencia: "La prensa me estresa", dice el autor. Y continúan hablando sobre la falsa democracia de Europa:

> —La démocractie est le futur. L'Europe, une régression […]. Là, je souhaite que ça finisse une insurrection. Bruxelles serait un bel endroit pour une guerre civile […]. La Suède est un des pays les plus antidémocratiques. C'est un véritable dictadure (2014: s.p.).

Estas afirmaciones coinciden con las declaraciones polémicas, incendiarias y controvertidas, que suele proferir en sus entrevistas y que forman parte de las ideas de sus personajes. Así, el director Nicloux finaliza su película auxiliándose de la postura del autor y, de esta forma, reafirmándola en la narrativa transficcional. La figura del autor ha navegado en un vaivén entre la consideración de su persona(*je*) como frágil, solitario, antisocial, racista y fascista, hasta otro punto donde aparece como un sujeto amistoso, jovial, accesible; sin embargo, las últimas secuencias vuelven a mostrar al personaje construido por la prensa, el inflexible e incendiario novelista francés. El mayor efecto de la película de Nicloux radica en la disolución de la frontera entre la ficción que él, como escritor-director de la película, realiza y la realidad. Esto puede afirmarse si se observa que no tenemos una marca que nos ayude a entender si el autor está exponiendo su visión de forma mediada por el guión del director o si no hay mediación; si el autor ha elegido sus propias palabras o ha sido un trabajo colaborativo entre el cineasta y el autor-personaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN, MÁS ALLÁ DE LA REALIDAD

Desde luego que todo lo que es presentado por el filme es ficción, pero esta categoría ya no sirve cuando la autoficción traslapa lo real y lo ficcional. Este solapamiento no

sólo se da porque el autor aparezca a cuadro, sino por un sistema complejo que encadena la realidad y, de alguna forma, la somete. Esta idea está presente en la novela *La Carte et le territoire*, desde el título, elegido por el autor real. Dicho paratexto hace referencia a un tema recurrente en la literatura del argentino Jorge Luis Borges, la que expone de forma explícita en el texto "Del rigor de la ciencia" (1960). En el relato breve, un grupo de cartógrafos crea un mapa que rivaliza uno a uno con el territorio que representa. Esta misma crisis entre la representación y la realidad está implícita en la novela del francés en la construcción del personaje Jed Martin, quien titula su exposición *La carte est plus intéressante que le territoire.* Borges, Houellebecq y Martin confluyen en la idea de la valoración de lo ficcional sobre lo real, pero, la película y la novela nos muestran que no sólo se trata de una valoración subjetiva, sino de un procedimiento en el cual la posición hegemónica entre lo real y lo ficcional puede ser subvertida o simplemente trastocada de forma permanente. La ficción ya no es sólo la ficción y lo real ya no es sólo lo real.

La actuación del autor en la película sobre su secuestro ha sido vista hasta aquí, más que como una caracterización de sí, como una performance de sí. Para su construcción, como se afirmó, los elementos del sistema postural se han nutrido de los elementos autógrafos: sus gestos, su autoposicionamiento, la expresión de su ideología y su autorrepresentación en la ficción; así como por los elementos alógrafos: los aportados por la crítica, los periodistas especializados, así como otros escritores y directores. La proximidad y migración entre textos y paratextos, entre lo literario y lo para-literario, lo autógrafo y lo alógrafo, han aparecido hasta este punto como vías para la construcción de un yo, más allá de las posibilidades del individuo, gracias a la participación de terceros y a la subrogación de la autoficción. Esta ficción de sí por un escritor-director, y no por sí mismo, ha sido replicada o, mejor, expandida transmedialmente, por el mismo director Nicloux en su película *Thalasso* (2019). En ella, el novelista francés vuelve a encontrarse, cinco años después, con sus antiguos secuestradores mientras pasa unos días en una clínica, donde coincide con el famoso actor francés Gérard Depardieu.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 35. Los antiguos secuestradores, reunidos con Gérard Depardeu y Michel Houellebecq. Fotograma de *Thalasso* (2019) © Guillaume Nicloux.

De forma similar a la película sobre el secuestro del autor, la novela de John Christy y Genevieve Knapp *The Kidnapping of Michel Houellebecq: The Novelization* (2014), reelabora la historia del plagio. Este libro aparece como una historia contrafactual a la versión del filme, incluso esto es sugerido con el subtítulo "la novelización", mismo que evoca a una adaptación textual que, comúnmente, tiene como origen una película; sin embargo, que en este caso la novelización no tiene un origen específico.

No es posible pensar en una adaptación de la película, luego que lo único que comparten es a su personaje, el autor francés, y su secuestro que, incluso, en este libro tiene un final funesto, más cercano a la novela *La Carte.* ¿Es entonces que la novela de Christy y Knapp reconoce como hipotexto a la novela de Houellebecq? ¿Es que la novela de la dupla de autores toma como hipotexto a la película de Nicloux? ¿O acaso es la novelización del rumor propagado por la prensa durante los pocos días que el autor estuvo desaparecido? Dar una respuesta a estas preguntas no es sencillo, debido a que las pistas están diluidas por el aparato autoficcional-postural de Houellebecq. Lo que es posible afirmar es que esta ficción sobre el autor se anexa a un entramado mayor para la construcción de la autoficcionalidad, ya sea autógrafa o alógrafa, por sí mismo o por otros, pero propiciada por el mismo autor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La transmedialidad se ha revelado además como una posibilidad para el yo ficcional del autor. Si bien la crítica francófona ha determinado que Houellebecq posee una "multiposicionalidad" en el campo cultural (Estier 2015; Meizoz 2015),

esto se entiende como su posición, en tanto artista que hace uso, de forma más o menos simultánea, de diferentes disciplinas artísticas (música, cine, literatura o artes visuales). Sin embargo, esta dimensión de mutiposicionalidad en el campo es relevante, ya que el dispositivo autoficcional se ha auxiliado de esta habilidad con que el autor no sólo produce objetos artísticos diferentes, sino porque a través de ellos ha construido la multiposicionalidad del sujeto autoficcional que es Michel Houellebecq.

La cinta *L'Enlèvement* se presenta así, dijimos, como una expansión de la ficcionalidad contenida en la construcción del personaje en la novela *La carte*, pero también como una ficcionalidad contenida tanto en la realidad como en la ficción producida por los medios y la crítica. Este procedimiento transficcional revela un encadenamiento no progresivo, en el sentido de lineal, sino rizomático, donde cada nueva ficción sobre el autor, su(s) asesinato(s) o secuestro(s), aparecen como mundos posibles paralelos o contrafactuales. Se recordará que en la teoría de los mundos posibles, los mundos contrafactuales incluyen las posibilidades alternativas abiertas por la enunciación "*what if*". De esta forma, se podría afirmar que la expansión de la ficción del yo conforma un encadenamiento de mundos posibles contrafactuales. Así, leemos el asesinato de Houellebecq en la novela *La carte* como una ficción contrafactual del mundo real, donde el autor no ha sido asesinado; también podemos ver la cinta de Nicloux como una versión contrafactual de la novela mencionada, pero también es posible considerarla una versión contrafactual del mundo real; y el libro, *The Kidnapping of Michel Houellebecq* como una forma contrafactual de cualquiera de las anteriores o de la realidad misma, con sus hechos y sus rumores. Lubomír Doležel, en su teoría de los mundos posibles y los mundos posibles de ficción en *Heterocósmica*, explica la relevancia de los mundos posibles que se expanden, se encadenan o se posicionan como contrafactuales (1999: 293). Por su parte, Hilary P. Dannenberg entiende los mundos contrafactuales como "theoretical alterations or mutations of a past sequence of events made in order to construct a different versión of realiy that counters the events of the *real* or factual world (2008: 110). Siguiendo estas propuestas, he observado en un trabajo previo (Cruz, 2018: 138) que la mayor implicacion de estas narrativas radica en que todos estos mundos contrafactuales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manifiestan una expresión autónoma de su realidad, son espacios y entes ontológicos individualmente instaurados, a pesar de su relación con otros mundos posibles.

Hasta aquí se han observado los fenómenos entre las obras desde la perspectiva de la teoría de los mundos posibles, pero también la teoría de la transficcionalidad puede ser útil para esta observación. Para el teórico de la transficcionalidad, Henry Jenkins, la trasmedialidad es un fenómeno emparentado con la teoría de los mundos, pues considera que "most often, transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories" (2007: s.p.). Por su parte, Richard Saint-Gelais sostiene en varias ocasiones que estos mundos pueden ser no sólo alternativos sino contradictorios o paradójicos (2011 y 2012). Lo anterior coincide con la idea de que una condición necesaria para la narrativa transmedial es su no replicación en su paso a través de los diferentes soportes, sino que el ideal es que "each medium makes it own unique contribution to the unfolding of the story" (Jenkins, 2007: s.p.). Esto es secundado por su discípulo, Geoffrey Long, cunado sentencia que "a good transmedia extension should make a distinct and valuable contribution […and] each extension can stand on its own as an individual narrative" (2007: 163). La contradicción es así no una falla, sino una posibilidad de indeterminación entre los mundos de ficción e incluso en su relación con el mundo real.

Este carácter contradictorio ha abierto la puerta a críticos como Estier para afirmar que, más allá de las réplicas ficcionales de Houellebecq, hay una dualidad de la (auto)representación del autor, pretendida por él mismo, a través de sus voces narrativas y sus estilos: "Nous avons dit plus haut que [Bruno] Viard systématise l'hipothèse du style bipolaire […] jusqu'à formuler l'hipothèse qu'il existerait deux Houellebecq" (2015: 37). Estier acude a la recepción de la obra huellebecquiana, en particular a sus críticos Noguez y Viard. Este último subraya:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Lire Houellebecq, c'est écouter ces deux voix narratives si opposées, au lieu de n'écouter que celle qu'on préfère, et tenter d'interpréter une contradiction aussi patente et aussi dérageante (Viard, 2013: 13).

Esta dualidad, ubicada en lo textual como un estilo y una voz narrativa, ha excedido lo textual, al readoptar la contradicción en otros contextos de su producción transmedial, autógrafa o alógrafa. Además, da cuenta de que el personaje o el mito del autor que ha construido el novelista excede la lógica aristotélica que implica el principio de no contradicción. De esta manera, no hay una limitante entre la posición ideológica o la subjetividad, entre el autor y sus representaciones autoficcionales, ni entre las representaciones autoficcionales mismas. Si la caricaturización de sí y por terceros, así como la construcción de la pose a través de un sistema postural lucía como un andamiaje sostenido por reiteraciones, que se daban entre la realidad y la ficción, estas reiteraciones, paradójicamente, adoptan a la contradicción del personaje como parte de las reafirmaciones con que se construye la autoficción houellebecquiana.

RESTER VIVANT / *NEAR DEATH EXPERIENCE*

Después de la película sobre el secuestro de Houellebecq, el autor ha aparecido como actor en otras cintas. En algunas, su presencia no aparenta tener mayor implicación en su dispositivo autoficcional. Entre ellas está *Near Death Experience* (2014), filme poético escrito y dirigido por Benoît Delépine y Gustave Kervern, donde el novelista interpreta el rol protagónico, Paul (único personaje de la cinta): un empleado de telecomunicaciones, casado, con hijos y en crisis existencial. Lo vemos en traje de ciclista de ruta, recorriendo las carreteras francesas. El personaje intenta cometer suicido. A pesar de las disimilitudes entre el personaje y del autor francés, su actuación es cercana a su postura, incluyendo su forma peculiar de fumar sus cigarrillos. Además, la película tiene un tono lírico, a través de la poesía que emite por medio de los monólogos en *off*, con los cuales remarca su desencanto por la vida y la sociedad occidental (tema recurrente de la obra del novelista). A pesar de ello, no se puede asegurar que sea un Michel Houellebecq autoficcionalizándose, puesto que el personaje tiene otro nombre y otros antecedentes personales. Sobre este posible aspecto autobiográfico en la película, el novelista ha declarado: “violà, c’est pas la biographie, mais c’est de la maniere de voir le monde” (2014: s.p.) Sin embargo, se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da cierta transferencia postural; es decir, es una reformulación de sí gracias a su presencia.

Figura 36. En la cinta, Houellebecq, desmayado por insolación. Fotograma de *Near Death Experience* (2014) © Benoît Delépine y Gustave Kervern.

Este es el caso contrario a lo que sucede cuando Woody Allen no es el actor de sus películas y, sin embargo, hace actuar a sus actores como él mismo; en *Near Death Experience*, la postura de Houellebecq interfiere con un personaje, en apariencia, ajeno a él, aportándole una fracción de él. Así, a través de un desvío complejo, esta película muestra a un Michel Houellebecq suicida, lo que completa una trilogía: el autor asesinado en la novela, plagiado en la película anterior y la novela alógrafa y, finalmente, suicida en esta cinta. Sin duda, la autorrepresentación, en su literatura y en las cintas donde participa, no es ingenua; si algo ha demostrado el novelista francés es su cálculo al realizar procedimientos autoficcionales que contribuyan a su dispositivo autoficcional mayor.

De forma similar a *Near Death Eprerience*, Michel Houellebecq participa en una cinta más, *To Stay Alive: A Method* (2016), película que toma como hipotexto o base discursiva al libro homónimo de Michel Houellebecq *Rester vivant. Méthode* (1991). En ella encarna a Vincent, un artista visual que tiene como objeto la elaboración de instalaciones artísticas sublimes, las cuales no tienen ningún espectador o receptor. Harris acierta al considerar que este tipo de obras fílmicas actúan como obras en que "the post-textual autor works on televisión, magazines, films, and exhibitions" (2017: 13), entre los que incluye la película del secuestro y la

atrás referida, *Near Death Experience.* La película *To Stay Alive,* adaptación, escrita y dirigida por Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq, constituye así una pieza post-textual y, por tanto, un transmedialidad más de la obra del francés. Este tránsito se da desde un registro textual, ensayístico-lírico; el cual, además, por su temprana aparición, podría considerarse como un manifiesto estético de Houellebecq. El texto expone al autor, al creador artístico en general y al poeta en particular, como un ser incomprendido e, incluso, como un exiliado de la sociedad, destinado al sufrimiento. Esta postura comparte el énfasis que Antonin Artaud ha destacado en *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947) sobre la obra y vida del pintor neerlandés. Houellebecq, quien aparece en la cinta encarnando a un artista desconocido llamado Vincent, ha escrito su libro en un tono que recuerda a Artaud; el dramaturgo francés ha culpado a la sociedad de la marginación del pintor y de orillarlo al sucidio. "Car un aliéné est aussi *un homme que la société n'a pas voulu entendre* et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités", afirma Artaud (12) y agrega:

> Il ne s'est pas suicidé dans un coup de folie, dans la transe de n'y pas parvenir, mais au contraire il venait d'y parvenir et de découvrir ce qu'il était et qui il était, lorsque la conscience générale de la société, pour le punir de s'être arraché à elle, le suicida (17-18).

Incluso, es importante observar que Artaud no asume a la mano "cocinada" ni la oreja autoextirpada por el artista como muestras de la locura, sino como formas de una voluntad racional. Así Van Gogh puede ser entendido como un artista que "performa" su ser: se autoficcionaliza a través de sus autorretratos, que expone la intimidad de su habitación y su peculiar visión del mundo que ha transitado a su estética pictórica. Más aún, su performance de sí se da a través de la conformación del mito del artista, a través de la afectación directa sobre su corporalidad, al cortar su oreja y, finalmente, quitarse la vida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si el libro de Artaud nos ayuda a entender el sufrimiento y la marginación de Van Gogh por su sociedad, que motivaría su suicidio, el texto de Houellebecq y la película homónima aparecen como un discurso proyectado para sí, artista, y hacia sus

pares, ante esta opresión de la sociedad Houellebecq escribe: “La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L’arme qu’elle emploie est l’indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d’adopter la même attitude. Passez à l'attaque!” (1991: 18). Ahí también se reconoce al sufrimiento como el origen de toda poesía y todo arte; este discurso no explica el suicidio, por el contrario, su título es un imperativo: permanece vivo. “Un poète mort n’écrit plus. D’où l’importance de rester vivant” (13). Esta es la frase final de la cinta. No es accidental el subtítulo del texto: *méthode.* Es un método de sobrevivencia del artista para su arte y para sí; la supervivencia es la única vía para producir su arte y su arte es la única razón para sobrevivir. Así, el yo y la obra mantienen una estrecha relación de dependencia y sobrevivencia.

Figura 37. Los personajes (de izqierda a derecha) Anne Claire Bourdin, Robert Combas, Iggy Pop, Jérôme Tessier y Michel Houellebecq. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq.

Esta idea de correspondencia entre hombre y obra, entre corpus (en tanto corporalidad del artista) y corpus (textual y obra), ha sido señalada por Grauby, quien observa, respecto a la relación existente entre lo textual, lo plástico y la figura del autor, que el retrato del artista al que se refiere en *La carte*: “anime le portrait et met en communication le monde des corps et celui des mots, du corps au *corpus”* (2018: 82). Así, queda evidenciada una correlación para la existencia entre el corpus y el cuerpo.

Atrás se ha dicho que el tránsito de *Rester vivant* del texto al cine implica una adaptación, pero no una que busca transferir un sentido directamente. La cinta, escrita

y dirigida por Lieshout, Hagers, van Brummelen y Houellebecq, no oculta la intervención del autor francés en su transmigración no fiel, pero, más aún, la película implica la expansión del sentido, al incorporar nuevos elementos. Desde el comienzo de la cinta vemos a cuadro al músico Iggy Pop y escuchamos su voz en *off*, recitando pasajes de la obra lírica y ensayística de Houellebecq. Pero, además de esto, la cinta intercala una serie de entrevistas con artistas y amigos del novelista francés: Anne Claire Bourdin, Jérôme Tessier y Robert Combas. Este último, colaborador del novelista en otras de sus obras. En esta película, que posee un formato documental, los autores dan cuenta de sus sufrimientos, su marginación y su obra plástica, lírica o musical. El último de estos artistas es Vincent (Michel Houellebecq), quien recibe la visita de Iggy Pop.

Figura 38. Encuentro entre Vincent (Houellebecq) e Iggy Pop. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq.

Una vez más, la desconexión entre el personaje y el actor-autor que lo encarna es parcial. Vincent mantiene la postura houellebecqueana, la forma de tomar el cigarrillo, su desaliño y su aire de exiliado de la sociedad que coincide con la construcción del Houellebecq en la cinta *L'Enlèvement*. El personaje Vincent[47], un marginado por la

[47] Esta idea del artista desconocido que crea una obra maestra fue expuesta por Balzac en "Le Chef-d'œuvre inconnu", donde su personaje, Maître Frenhofer, produce ese máximo objetivo estético. De acuerdo a Calvo Serraller, Balzac evidencia otras formas de relación del artista con su sociedad: el artista que da la espalda a su sociedad pero también aquellos a artistas a los que la sociedad les ha dado la espalda. "No nos olvidemos que Frenhofer nos es presentado como un 'triunfador' que voluntariamente da la espalda a la realidad y que, con este corte ensimismado, deja de saber lo que está haciendo, una obra o una incomprensible quimera. […Su] pretendida obra maestra […] deja de

sociedad, igual que Vincent Van Gogh, elabora la más sublime instalación artística en el sótano de su casa, la cual nadie ha observado ni observará, a excepción de Iggy Pop. Los espectadores quedamos marginados de lo sublime, escuchamos sólo el sonido de su mecanismo, su musicalidad y vemos el reflejo de las luces en la cara de Iggy Pop. La existencia de esta pieza artística, inexistente, por su falta de exposición ante el público, coincide con la existencia del artista inexistente ante el público. Cuando se abordó aquí la cinta del secuestro se dijo, respecto a la replica de la pieza *Étant donnés*, que la posibilidad del *voyeur* procurada por Duchamp y por el cineasta Nicloux, en que nos incluyen en el acto de mirar a los espectadores, recuerda la frase: "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (1957: 143). Ahora, la operación en la cinta *To Stay Alive* es la contraria, es la imposibilidad de mirar y construir la obra.

En *To Stay Alive* asistimos a una nueva representación de Houellebecq, no ya como asesinado, secuestrado o suicida, sino como un artista inexistente, ignorado por su sociedad, marginado, un Vincent Van Gogh-Michel Houellebecq.

Figura 39. Iggy Pop ante el trabajo artístico de Vincent. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq.

Esta autorepresentación de sí, ficcionalizado en el margen social, coincide con otras representaciones de sí, las cuales se articulaban de formas indirectas: a través de un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

serlo en el momento de su revelación pública y se transforma en un empeño quimérico, inútil, insoportable" (2006: 10). Esto ayuda a entender tanto la figura de Van Gogh como al personaje Vincent, en la cinta *To Stay Alive*; ambos pueden ser vistos como sujetos a quienes la sociedad ha dado la espalda y que construyen su (desconocida) obra maestra, exiliados del campo cultural.

Notre Héros o a través de un Michel sin apellidos. En suma, el autor-ficción se afirmaba a través de una serie de personajes aislados, para quienes el mundo es un lugar extraño, una serie de individuos fallidos en la comunidad. Sin embargo, estas representaciones son opuestas a su verdadero rol como celebridad en el campo artístico y social francés. A este respecto, advierte Estier que el enfoque en estos anti-héroes es una constante, pero, por otra parte, recuerda que hay una segunda vía para autorepresentarse, y esta es como una celebridad.

> La soi-disant invisibilité stylistique de Houellebecq trouverait en partie son explication dans l'invisibilité sociologique des individus que sa fiction met en scène. Certes nous ne pouvons pas réduire Houellebecq à cet aspect — *La Possibilité de une île* et *La Carte et le territoire* se focalisent plutôt sur le motif de la célébrité (Estier, 2015: 84).

Es importante observar que no hay una absoluta polaridad entre ambas figuraciones: el hombre marginado/el hombre exitoso. Esto es claro al observar lo que el autor hace con su identidad ficcional, al atentar contra ella misma (homicidio, rapto, suicido y marginación). De esta forma, el ser autoficcional Michel Houellebecq incorpora una gama de rasgos para sí, que más allá de su posible contradicción, exponen su contrafactualidad, su multiplicidad en la postura del artista y, por lo tanto, la expansión del artista, persona(je) transficcional, a través del sometimiento de la ficción y de la realidad.

HOUELLEBECQ/MARTIN, EL ARTISTA (DE)CONSTRUIDO POR LA SOCIEDAD

En un apartado anterior se ha detallado la manera en que Michel Houellebecq ha construido su ficción a través de los (para)textos autoficcionales alógrafos. Los medios, los biógrafos y la crítica especializada han aportado, intencionalmente o no, características y figuraciones con que se ha nutrido la figura del autor. Incluso, se dijo que, mientras en la novela *La Carte* el personaje corresponde a lo dicho por la prensa, en la película *L'Enlèvement* su conformación tanto se auxilia de esta información como la cuestiona y se mofa de la falta de veracidad por parte de los medios. De

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cualquier manera, es la dimensión sociológica del artista la que ha construido al personaje ficcional para desarrollar su autoficción literaria y cinematográfica, en este último caso, subrogada al escritor y director Guillaume Nicloux. De esta forma, Michel Houellebecq ha sido construido por la sociedad y, su obra misma ha hecho patente esta construcción, producida desde el exterior al mero dominio artístico autoral.

De manera similar, pero en una dimensión más allá de la autoficción reconocible por el nombre del autor, Michel Houellebecq, la maquinaria expansiva de la ficción y autoficción houellebecquiana ha sido puesta a trabajar una vez más. En su novela *La Carte*, el personaje principal, Jed Martin, ha transitado desde el escaso éxito artístico, con su primera serie de fotografías de herramientas y objetos cotidianos, hasta su inserción en el campo artístico francés. Este periplo hacia la celebridad es narrado en la primera parte de dicha novela. Su éxito comienza con la exposición, en asociación con el corporativo Michelin, cuando realiza una serie de fotografías de los mapas de carreteras y caminos de Francia, la cual titula *La carte est plus intéressant que le territoire*; más tarde, Martin vuelve a la obra plástica, al realizar una serie de retratos sobre oficios, donde pinta a celebridades del arte, la música, la tecnologías y los negocios. Una de esas pinturas es *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art*, en ella se muestra al par de artistas. Es significativo que la novela tiene su inicio con la descripción de este cuadro; en las primeras páginas de la novela, se narra la dificultad que este óleo le genera a Jed Martin y, al narrarlo, completa un proceso de écfrasis (procedimiento literario que será constantemente explotado en la novela, creando una "intermedialidad" en la novela por la evocación de lo plástico). Es por este modo ecfrástico de la narración como los críticos argentinos Ignacio Lucía y María Julia Zaparart (2016), consideran que el uso de la pintura, así como la construcción del pintor y su mundo, tanto por parte de Houellebecq en *La Carte*, como por el novelista argentino Alan Pauls en *El pasado* (2003), constituyen una puesta en abismo: "L'oeuvre peut être envisagée comme "mise en abyme du code" dans le roman qu'elle intègre. Par l'insertion de leurs oeuvres dans le roman, le mode defonctionnement du récit devient intelligible" (Lucía y Zaparart, 2016: 34). Una pintura más que es "insertada", siguiendo las palabras de Lucía y Zaparart, en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

novela de Houellebecq, como parte de la serie de los oficios, toma como objeto a Bill Gates y Steve Jobs en *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique*. Más aún, Martin busca completar la exposición con el retrato de un escritor, por lo que le propone a Michel Houellebecq ser retratado.

Figura 40. *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* (2010), obra de autor desconocido; versión inspirada por el artista ficticio Jed Martin. Foto (CC) Wikimedia Commons.

Antes de aceptar que su imagen sea pintada, el novelista afirma: "Je ne sais pas. Je ne me sens pas capable de *poser* pendant des heures" (2010: 158; las cursivas son mías); esto resulta irónico, luego que la crítica literaria, a partir de Meizoz y en este trabajo, ha discutido el uso incesante del aparato postural por el autor francés.

Así, la novela que leemos expone un retrato del autor con los fragmentos provenientes de los medios y de la crítica; por su parte, en la trama, Jed Martin realiza fotografías al escritor, a su cabello, sus manos, su espacio de trabajo: los fragmentos con que realizará el retrato. Houellebecq es tres veces construido en la novela: a) el personaje ficcional ensamblado por los elementos provenientes del mundo real paraliterario; b) por el artista visual Jed Martin, al preparar y realizar el oleo; y c) por ambos factores, como parte de la pose del artista real. Son estas tres vías con las que posteriormente aparecerá ante los medios, cuando recibirá el premio Goncourt por esta novela y que, además, se autoficcionalizará a través de los rumores del secuestro por Al-Qaeda y, luego, a través de la película sobre su plagio y el libro que lo noveliza.

Jed Martin aparece así como responsable autoral de la representación plástica del Houellebecq del retrato, adquiriendo un valor de coautor de la figura del artista. Con ello, Martin y Houellebecq son coautores de la autoficción houellebecqueana.

Esta relación ha sido observada por Chamayou como una correspondencia que otorga a ambos un carácter de socias o dobles en la ficción.

> Bien loin de se centrer sur Michel Houellebecq, les éléments autofictionnels et leur potentiel cancanier se dispersent sur d'autres personnages qui sont à la fois des doubles de l'écrivain et de nouveaux réservoirs de rumeur. Jed Martin a plus d'un point commun avec Michel Houellebecq dans la fiction et avec Houellebecq dans la «réalité» de sa vie médiatique […]. Jed est Michel Houellebecq à un stade antérieur de développement, ou plus exactement de décomposition (2014: 7).

Así, en apariencia la novela *La Carte* se centra en la figura del artista visual, pero, siguiendo a Chamayou, Martin es una reiteración de Houellebecq. Esto es significativo si se piensa en las expansiones transmediales de la novela, las cuales pueden etiquetarse como *spin-offs*, tanto autorales (autógrafos) como coautorales (alógrafos).

En el primer caso, el de las expansiones transmediales autógrafas, aparece la exposición de Michel Houellebecq en el Palais de Tokyo, titulada *Rester vivant* (2016)[48]. Claramente, es una exhibición homónima de su libro y la película, los cuales han sido mencionados párrafos atrás. Esta exhibición coloca al escritor, actor y cineasta en una nueva posición dentro del campo artístico francés, al devenir artista visual y conceptual. Así, la multiposicionalidad del autor y, por lo tanto, su campo de batalla artístico, se ha ampliado. Es significativo que, como Ashley Harris afirma, las obras de la exposición son ya, en sí mismas, pluriartísticas o, mejor, intermediales: sus fotos han sido intervenidas por el mismo autor con textos provenientes de sus libros, al emplear leyendas que se sobrepone a la imagen, con que logra afirmar, completar o contradecir su contenido.

Además, hay una práctica constante de apropiación de objetos provenientes del mundo real; *readymades*, siguiendo la estética de Duchamp, para su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[48] La propuesta intermedial montada en el Palais de Tokyo incorporó fotografía, texto, instalación, video y escultura, tanto la creada por Houellebecq como la aportada por sus amigos y artistas invitados, entre ellos Robert Combas, Raphaël Sohier, Renaud Marchand and Maurice Renoma.

resignificación como un objeto estético. Esta exposición tiene como espíritu el mostrar al artista y su visión sobre sí y sobre el arte desde una posición íntima. A pesar de que *Rester vivant* (la exhibición) puede ser vista como una adaptación de los textos homónimos, entre las piezas que el asistente al Palais de Tokyo encontraba estaban algunos clips de las películas de Houellebecq, que no tienen una correspondencia inmediata con los otros productos artísticos. Con esto, la exhibición excede, como suele suceder con las obras del francés, a la sola migración de un significado a través de los medios discursivos.

Figura 41. Piezas *Inscriptions #009* e *Inscriptions #010* de la exposición *Rester vivant* (2016) de Michel Houellebecq. Foto © Palais de Tokio.

De igual manera, la transmedialidad se da gracias a los artistas invitados, como Renaud Marchand quien expande la ficción textual de *La Possibilité d'une île*. De acuerdo a la galería, en esta pieza: "L'artiste Renaud Marchand a imaginé l'incarnation sculpturale des «corps» chimiques des deux personnages principaux de ce roman, Daniel et Esther" (Palais de Tokio: s.p.). Desde luego, la dimensión más poderosa de la exhibición es que, detrás de cada pieza, ante cada asistente está el discurso del yo. Aunque siempre autoficcional, el yo del autor pretende ser presentado ante sus espectadores, incluso a través de la materialidad de las piezas y los objetos incorporados, evidencia del sujeto real que es Michel Houellebecq: los materiales de trabajo y de su vida personal. La exposición curada por Jean de Loisy[49] ha explotado

[49] En el momento de la exhibición *Rester vivant* (2016), Jean de Loisy fungía como director del Palais de Tokio; a partir de 2018, es director en Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Francia, cuya

el aura alrededor del artista Michel Houellebecq. Sin embargo, cada pieza muestra que, en la obra del francés, en el mundo houellebecquiano, ya nada puede estar fuera de su aparato autoficcional-postural. Por otra parte, aparecen las exposiciones co-autorales alógrafas, que actúan como expansiones transmediales de la obra. En este caso, la obra base o hipotexto es *La carte.* Ahora fuera del mundo ficcional contenido en el libro, el artista ficcional de la novela, Jed Martin, es el responsable de varias exposiciones. Las primeras que aquí se abordan son las que la galería independiente de Amsterdam KochXBos ha realizado: *Travail Human* (2016) y *Travail Humain II* (2018).

Figura 42. Instalación *Tribute to Michel Houellebecq* (2016) de Renaud Marchand, parte de la exposición *Rester vivant.* Foto © Palais de Tokio.

La primera exhibición ha mostrado un par de series de mapas de diferentes dimensiones, algunos intervenidos por "el artista"; además, incluye la serie de once mil fotografías de objetos y herramientas de uso cotidiano bajo el título: "Man-made objects from the industrial age. A tribute to human labour", lo que se encadena con lo narrado en la novela y las fotografías tempranas que realizó Martin. Entre las fotos de esta serie destaca el disco duro de almacenamiento externo al que se hace referencia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

designación fue polémica y protestaron decenas de artistas galos, argumentando que posee un enfoque conservador y representa a un sector hegemónico del arte en la nación.

en la novela, pues contiene todas las fotografías tomadas por Martin durante sus inicios en el mundo de arte.

> Son travail des six dernières années avait abouti à un peu plus de onze mille photos. Stockées en format TIFF, avec une copie JPEG de plus basse résolution, elles tenaient asiément sur un disque dur de 640 Go, de marque Western Digital, qui pesait un peu plus de 200 grammes (Houellebecq, 2010: 41).

Incluso, entre las obras de esta primera exhibición está un óleo de 50 por 40 centímetros: el estudio para el retrato del autor, titulado "Michel Houellebecq, écrivan. Étude 01". Se trata así de una metaficción plástica, al colocarse como la ficción (plástica) de la ficción (novelística).

Figura 43. Pieza *Objects* (2016) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Parte de la exhibición *Travail humain I,* serie de fotos sobre objetos de Jed Martin. Foto © KochXBos Gallery.

Asimismo, el Jed Martin ficcional transita al mundo real, como el autor de la obra que se exhibe en la galería de Amsterdam, con lo que deviene en personaje transficcional hacia lo real. La obra ficcional se re-presenta en un espacio físico, más allá de su descripción textual en la novela, pero correspondiendo a la novela. Las galerías, por su parte, han sido cómplices de la construcción del autor, de su figura ficcional en la realidad. Se podría decir que los galeristas son co-creadores de un dispositivo autoral, al hacer pasar a Jed Martin como un artista real. En la ficha del artista se lee:

> Jed Martin was born near Paris in 1975, the son of an architect. After his mother died by her own hand, he mostly spent his youth in seclusion, drawing flowers and landscapes. Martin's has already been an established name amongst art connoisseurs, ever since his participation in the group exhibition *Restons courtois* (2001) and the subsequent solo exposition at the *Espace Michelin* (2005) (KochXBos, 2016).

Lo anterior es congruente con la narración de Martin en la novela de Houellebecq. Así, podría pensarse que la galería ha adoptado directamente la ficción de Martin al incorporarlo al espacio real. Sin embargo, líneas más adelante en la presentación del artista, invierte a la relación de la ficción y la realidad. "The general public first hears of him [Jed Martin] when Michel Houellebecq picks Martin's life as subject for his novel *The Map and the Territory*" (KochXBos, 2016). La reversibilidad está dada porque Houellebecq, creador de la ficción de Martin (la novela), se vuelve dependiente de la presunta vida real del artista visual, para, luego, adoptando elementos y adaptando la realidad, construir su ficción.

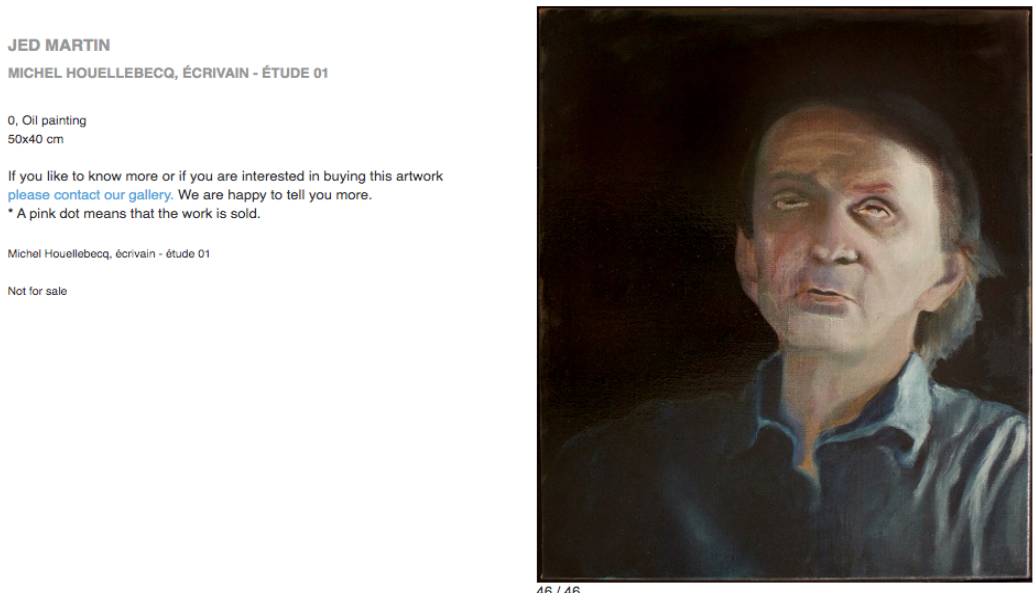


Figura 44. Captura de pantalla de ficha y obra *Michel Houellebecq, écrivain, étude 01* (2017) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Pieza de la exhibición *Travail human I*. Foto © KochXBos Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De esta forma, la existencia real de Martin habilita la existencia real del Martin de la novela, pero también habilita la existencia autoficcional de Houellebecq. Estos giros son parte de una propuesta por mostrar que las posiciones son intercambiales e,

incluso, que hay cierto paralelismo. La galería KochXBos advierte: "But research on the unmistakable parallels between Jed Martin's plastic work and Michel Houellebecq's prose hasn't even begun to scratch the surface" (2016: s.p.). La idea de paralelismo homologa ambas figuras, de la misma manera en que la crítica Chamayou (2014: 7) ha observado la posibilidad de reiteración de uno en la figura del otro, al asociarse.

La idea de socias es significativa nuevamente porque, primero, nos remite a la idea del doble, ya no porque lleven el mismo nombre, sino por la agencia que los conduce. Así, ser socias es sinónimo de ser un asociado. Aquí viene a colación la última sección del texto que acompaña la exposición de Jed Martin en Amsterdam:

> "Travail Humain" is possible thanks to the support and efforts of the Artistes Associés Jed Martin collective, Michel Houellebecq, Martin de Haan, Ilse Joliet & Rokus Hofstede, Eric C. Maas and Les Ballets C. de la B. / With the support of Michelin Travel Partner (KochXBos, 2016).

En este texto aparece, en primer lugar, la idea de crédito, referente a la autoría de las obras artísticas o intelectuales. En segundo lugar, se hace mención al colectivo "Artistes Associés Jed Martin", el cual que aparece en el cartel de la exposición. Y, por último, es mencionado el nombre del novelista, no sabemos si como parte del colectivo o no. Lo anterior establece vinculaciones ambiguas pero también demarcaciones transgredidas entre novela-exposición-realidad.

La segunda exposición de Jed Martin (Artistas Asociados) en la galería KochXBos ha sido referida como una segunda parte; en ella se mantiene el mismo andamiaje ficcional de Martin que, de alguna forma, es un andamiaje autoficcional de Houellebecq. Esto es claro cuando leemos la nueva presentación de la exhibición y la ficha del artista. Ahí se afirma que Jed Martin ha cobrado notoriedad por su trabajo artístico, pero sobre todo por la pintura que ha realizado a Houellebecq la cual después del brutal asesinato del escritor, ha sido valuada en miles de euros. Todos estos elementos, como sabemos, provienen de la narración contenida en la novela. Así, la exhibición funciona como expansión de la ficción literaria, y cada una de las obras de la exhibición, como un proceso trasmedial de la misma en tanto que "adaptación", no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

uno a uno, no a través de un proceso de mera ilustración, sino a través de un proceso de reficcionalización que, incluso, puede acudir a la contradicción del hipotexto.

En esta exhibición aparecen otras piezas que expanden el sentido de la novela, como la reproducción del estudio de Martin a través de una instalación intermedial que se extiende a través de la galería. Asimismo, otras pinturas de la serie sobre los oficios *Elementary Professions* son expuestas, ente ellas destaca, ya no el boceto, sino el retrato *Michel Houellebecq, writer* (2017), un óleo sobre tela de 89 x 115 , que corresponde con la descripción que de este cuadro se hace en la novela. En la pintura, detrás de la imagen del escritor aparece una pared tachonada con papeles manuscritos, notas, diagramas; al frente, el escritor mira al espectador o a la lente de la cámara que lo observa. El escritor está en el momento creativo, con la pluma empuñada que no se despega de la hoja en la que escribe; por su parte, la mano izquierda se alza. Ambas manos parecen tener cierta autonomía, respecto al cuerpo, una luz las ilumina para que aparezcan con mayor claridad incluso que el rostro.

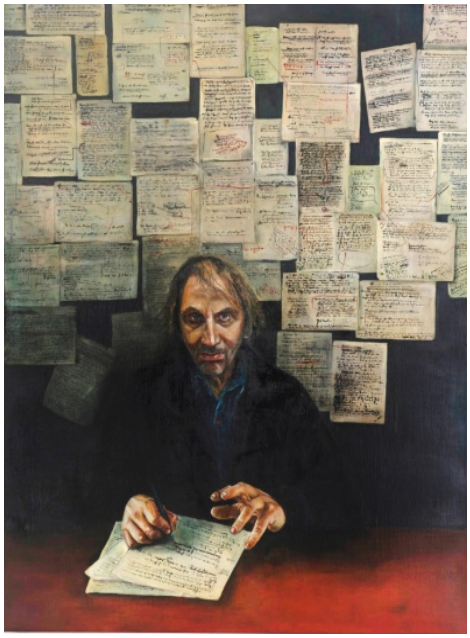


Figura 45. *Michel Houellebecq, writer* (2017) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Óleo que forma parte de la exposición *Travail humain II*. Foto © KochXBos Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque el texto de presentación de la exhibición vuelve a mencionar a Jed Martin como el artista responsable de la obra expuesta, da algunos atisbos de la ficcionalidad del autor y de la autoría de lo que ahí se exhibe.

> An experience where you can really wander around the world of Jed, as described in the book "La Carte et le Territoire" / "The Map and the Territory" by Michel Houellebecq [...], the gallery will be completely converted to Jed's studio. You wander around his world, wondering what *appearance* is and what *really* is (KochXBos, 2018; las cursivas son mías).

Estas últimas palabras se acercan más a la verdad sobre la existencia ficcional de Martin y de su trabajo. Sin embargo, deambular en este "mundo", quedar inmerso como espectador, hace patente un espacio que no debiera asumirse como real pero que, al acceder a él en persona, nos cuestiona sobre la veracidad del mundo ficcional y la ficcionalidad del mundo real.

Ha sido la artista visual, conceptual y performer belga Ilse Joliet[50] quien ha fundado el colectivo Artistes Associés Jed Martin. Desde ese momento, la artista ha sido la responsable creativa de varias exhibiciones vinculadas al personaje ficcional Jed Martin/Michel Houellebecq. La transmedialidad del mundo Houellebecq y del mundo Martin ha sido realizada más allá de los soportes audiovisuales y plásticos, con la realización de representaciones performativas que incorporan lo intermedial. El Kaai Theater de Bélgica ha realizado en 2018 una serie de exhibiciones agrupadas bajo el título *To Be or not to Be Me*. A propósito de este difícil cuestionamiento, el teatro advierte:

> Where is the line between sincerity and "lyingness" on stage? Where is the relationship between embodying a character and the use of the self? How do autobiographical elements behave in a work of art? And how credible is an actor or maker who speaks from himself? (Kaai, 2018a).

Estas han sido las preguntas que las obras analizadas en este trabajo han despertado. No sólo en relación al teatro, sino en los demás géneros analizados. Es interesante observar que en esta descripción aparecen ideas tales como "corporeizar", "elementos autobiográficos", "uso del yo" y "hablar por sí mismo". Todos ellos remiten a

[50] La artista belga ha fundado el colectivo Imagine 2020, el cual trabaja en seis distintos teatros de Europa. También ha desarrollado el proyecto Thin Ice, el cual busca alcanzar, a través del discurso teatral, la reflexión social y la responsabilidad de los individuos sobre el daño medioambiental.

funciones, mecanismos y andamiajes, en este caso, estéticos, pero no a una presentación de sí como sí mismo. Sin embargo, esta idea de presentarse a sí aparece en la breve descripción de la pieza performativa vinculada a la novela de Houellebecq que Kaai Theater presenta, titulada: *Jed Martin. Autoportrait/Zelfportret* (2018b); este, nos informan, involucra a: "Jed Martin — main character from a Michel Houellebecq novel — presents himself as the maker and player of a show about his own life" (Kaai, 2018b). Lo anterior es una descripción que vincula el nombre del artista ficcional, lo menciona como personaje del libro de Houellebecq pero sin declarar si se trata de una persona real que ha sido expuesta en la novela. Finalmente afirma que Martin se presenta a sí mismo, tanto como creador y actor de una performance sobre su propia vida, tan ambigua que puede entenderse como su vida real. Únicamente a través de los créditos de la obra es posible obtener más información que se distancie de la ambigüedad del paratexto ofrecido por el teatro. Ahí se aclara que la producción corre a cargo de la asociación de artistas Jed Martin, que la conceptualización ha sido realizada por Ilse Joliet, que el actor es Joseph Drouet, y que el libreto de la performance fue creado por Ilse Joliet & Bart Van der Straeten.

Figura 46. Performance *Jed Martin. Autoportrait/Zelfportret* (2018) de Joseph Drouet, Ilse Joliet y Bart Van der Straeten. Parte de la performance en Kaai Theater. Foto © Kurt Van der Elst.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Asimismo, encontramos los agradecimientos, entre ellos, para Michel Houellebecq y para la galería holandesa KochXBos, donde fueron montadas las dos exhibiciones antes referidas. La performance *Jed Martin. Autoportrait/Zelfportret* constituye así

una autoficción performativa. Esta autoficción pone en crisis el uso del prefijo "auto", al cuestionar qué, quien, cómo, a través de qué procedimientos, ante qué condiciones puede darse una obra autoficcional. Lo anterior es claro luego que sabemos que Martin es un personaje ficcional, y que otros han adoptado al personaje y la ficción narrativa de Houellebecq para expandirla. Esto muestra que lo "auto" de la autoficción es posible como un sistema de suplantaciones, omisiones y complicidades, incluyendo la del mismo Michel Houellebecq, quien es mencionado en estas exhibiciones y performances en la sección de agradecimientos. De esta forma, la autoficción se da por un proceso de subrogación del yo, donde el yo artista (pintor, performer, narrador o fotógrafo) accede a crear obra para otro en el lugar del otro; y, donde, el artista autoficcional, sea Jed Martin o Michel Houellebecq, accede a investirse con el andamiaje artístico otorgado por terceros.

Pese a todos estos procedimientos de suplantaciones y subrogaciones entre lo ficcional y lo real, aún podemos afirmar que Jed Martin es un artista real, pues ha creado la obra visual que se exhibe y la autoficción que se performa en el teatro. Para quien no conoce la novela de Houellebecq y asiste a la exposición *La Carte est plus interéssant que le territoire*, en la galería Kunstverein de Hamburgo en 2017, Martin es un artista como cualquier otro. Para quien conoce la novela, sabe que esta exposición es homónima de las que realiza Martin en la novela, donde presenta las fotografías de mapas de la guía Michelin. En el texto que acompaña la exhibición se lee una breve biografía del artista:

> Jed Martin, born in 1975, is one of the most important contemporary French artists [...]. In his hitherto most productive phase, he created the Series of *Simple Professions* with which he achieved his international breakthrough. Today they are sold for millions at auctions. The best-known picture of the series —not least due to his tragic story— is *Michel Houellebecq, Writer*, a portrait of the author of *The Map and the Territory* made just a few months before his brutal decapitation by an art thief in spring of 2018. The value of the picture, which is now in private ownership again, was estimated at around 12 million euros after Houellebecq's death (Kunstverein, 2017).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, la galería ha realizado la vinculación entre Martin con la novela omitiendo su contenido, el cual se centra "en" la figura ficcional de Jed Martin; por el contrario, el nombre de Houellebecq ha aparecido en tanto que autor de *La Carte*, pero, aún más importante, destacando la obra de Martin: el retrato del novelista. La ficción del retrato es expandida en el paratexto de la exhibición en Hamburgo, luego que menciona el valor económico que ha adquirido la pintura, tras la muerte del novelista (en la novela). Se trata de una expansión de la autoficción de Houellebecq, de sí y de su postura, de su posicionamiento en el mundo real, al afirmarse paratextualmente que su muerte ha sido efectiva en el mundo real. Aún más, el paratexto de la exhibición expande también la ficción de Martin, quien al final de la novela sabemos de su retiro del mundo citadino y del mundo del arte; mientras que, en la exhibición, se afirma: "Jed Martin is probably living reclusively in the Parisian Département Creuse" (Kunstverein, 2017). La ficción y autoficción literaria han migrado transficcional y transmedialmente a un soporte distinto, el dispositivo museográfico, así como a las piezas artísticas que ahí se exhiben. Así, la exposición alemana pone en crisis el origen discursivo de su paratexto: tanto la exposición como paratexto y el paratexto (el prólogo) de la exposición como paratexto. ¿A qué origen se debe fijar este paratexto? ¿Es posible determinarlo? Los valores anteriores con los que la crítica literaria, la narratología, la teoría de la intertextualidad trabajaban, como la correspondencia, la contradicción, la temporalidad, la autoría, no son ya útiles para determinar la vinculación de las obras con sus orígenes, sus trayectorias y sus expansiones. El sistema houellebecquiano ha subvertido estas posibilidades.

Por su parte, para el espectador que tiene esta referencia, lo que encontrará en la galería no será meramente lo que aparecía en el libro. La galería de Hamburgo afirma presentar "works by the artist and celebrate him in a major retrospective" (Kunstverein, 2017). Sin embargo, en la galería encontramos tanto piezas significativas en la trama de la novela *La Carte*, no solamente de la exhibición de Martin *La carte est plus intéressant que le territoire*, sino que vincula incluso las piezas de otras exposiciones, como *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art*. Este último cuadro, realizado por Anita Schmid, corresponde a la écfrasis con que se abre la novela. Cabe señalarse que esta pintura, descrita desde la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primera página de *La carte* ha sido objeto de múltiples reproducciones, desde autores amateurs hasta los que poseen cierta visibilidad en el campo artístico, como es Bernard Matignon. Una búsqueda en Google con el título de esta pintura ficional de Houellebecq arrojará más de una decena de versiones alógrafas de la misma.

Figura 47. *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* (2017) de Anita Schmid. Pieza de la exposición de Jed Martin en Hamburgo. Foto © Kunstverein.

Lo que sucede con la pintura *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant* de Anita Schmid significa no una ilustración de la novela, sino una écfrasis inversa: una pintura creada a partir de la écfrasis de una pintura plásticamente inexistente. Es importante recordar que Mads Anders Baggesgard y Jan Løhmann Stephensen (2019) han observado las implicaciones de novelizar una obra fílmica; ellos advierten que la novelización es un proceso de textualizar una pieza audiovisual, generalmente, con fines de lucro, como parte del ensamblaje comercial que representan las películas producidas en Hollywood. De esta forma, la presunta novelización *The Kidnapping* podría ser vista como un subproducto construido por la écfrasis de lo audiovisual; sin embargo, Baggesgard y Stephensen han subrayado que la "novelización" del secuestro manifiesta rebeldía respecto a esta teoría de la adaptación que se da por novelización tradicional. Como se dijo, la novelización del par de autores estadounidenses guarda muy poca o casi nula relación con la película de Nicloux. Esto tiene un valor evidente si se piensa que la estética producida por Houellebecq busca rehuir justamente de la equivalencia a través de los formatos artísticos y, por el

contrario, expresa la independencia de cada producto. La dupla de adaptadores literarios han seguido esta estética transficcional, de no reiteración sino de adaptación-contrafactual o expansión contrafactual.

Este mismo procedimiento funciona en la presunta exhibición "retrospectiva" de Martin en la galería alemana, pero también con el montaje dramático que antecede a la exhibición. Un paso previo a la visita a la galería consiste en asistir a SchauSpielHaus, donde se presenta una pieza performativa cuya dramaturgia es de Bastian Lomsché[51], en la cual, los mismos artistas que han creado la obra que compone la "retrospectiva", aparecen en escena para reformular pasajes de la vida de Martin, pero también para corporeizar a los personajes que Martin ha pintado, como son Damien Hirst et Jeff Koons.

Figura 48. *La Carte est plus interéssant que le territoire* (2017) de Anita Schmid y Christoph Luser. Performance en el SchauSpielHaus de Hamburgo, parte de la exhibición *La Carte est plus interéssant que le territoire* en la vecina galería Kunstverein. Foto © Fred Dott y Kunstverein Gallery.

El aparato peri-artístico y para-textual del arte fortalece esta configuración del artista y de su obra, al crear afiches, cédulas y micro sitios en sus páginas web, donde ofrecen información sobre la exhibición y el artista; la ambigüedad, a la imprecisión o a la ficción, que es adoptada para sostener la expansión ficcional. De esta forma, la ficción

[51] Lomsché es un joven artista alemán que ha participado en el SchauSpielHaus bajo la dirección de renombrados directores teatrales; en el centro de arte de Hamburgo ha sido coordinador del proyecto Greatest X-Show on Earth y del Ensemble-Netzwerk.

del artista Martin/Houellebecq es co-construida de forma clara por su medio, es decir, no a través de un esfuerzo individual de otro artista (el novelista), sino por procedimientos provenientes desde el ámbito social y desde el mismo campo del arte. Lo anterior aparenta ser sólo un cambio de medio de la obra literaria, de ciertos pasajes desde la obra literaria al campo de lo plástico o al de la performance. Sin embargo, el procedimiento es más complejo, si se asume que los autores de las obras en las galerías mencionadas son terceros autores, o co-autores, actuando en el lugar de uno solo, dentro del encuadre de la exhibición colectiva. De esta forma, una nómina de pintores se anexa a la autoría de la ficción llamada *La Carte*, pero también se anexa a la figura de Jed Martin, al actuar en su lugar, como autores alógrafos. Simultáneamente, los autores alógrafos de Martin son co-autores alógrafos de Michel Houellebecq. El dispositivo estético que articulan implica entonces una reiteración a la ficción de la novela y, por lo tanto, una reiteración y alteración de la autoficción de Michel Houellebecq. Por ello, podemos afirmar que los artistas visuales actúan como co-autores alógrafos de la autoficción del novelista francés.

Figura 49. Izquierda: *Theatre of Speaking Objects* (2017) de Eva Kot'atkova. Derecha: *Gebrache* (2017) de Stefan Vogel. Ambas obras son parte de la exposición "retrospectiva" de Jed Martin en la galería Kunstverein. Fotos © Fred Dott y Kunstverein Gallery.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El artista como objeto cultural en la era de la reproductibilidad transmedial

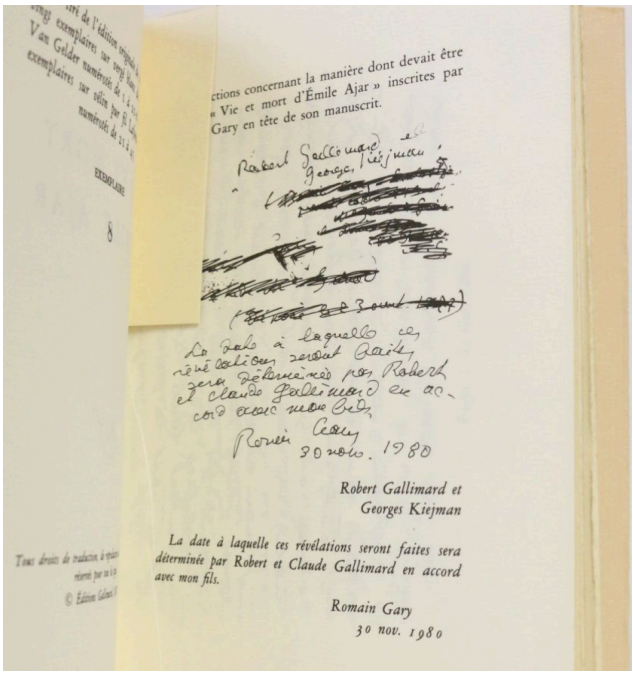
Pero no sólo es que los autores de las piezas expuestas hayan pintado las obras de las que sólo se contaba con una descripción textual en la novela. Además, otros artistas

de diferentes nacionalidades se han identificado con la vida ficcional del artista, al grado de suscitar la proliferación de cuadros con el mismo nombre que los referidos en la novela de Houellebecq. Estas obras plásticas son tanto anteriores como posteriores a las exposiciones de Martin en Holanda y Alemania. Así, la ficción literaria creada por el novelista francés ha sido transmediada y por lo tanto transficcionalizada incluso por sus lectores, provocando expansiones de la obra que podríamos etiquetar como *fan fiction*. De esta forma, se podrían ubicar dos formas de expansión de la novela, la expansión por *fan fiction* (no necesariamente amateur) y la expansión como proyecto artístico colaborativo, como sucede con las exhibiciones colectivas de Jed Martin y la de Houellebecq en el Palais de Tokio. De esta forma, Jed Martin es un ser ficcional y real, individual y colectivo, con una obra visual propia pero también una obra colectiva intermedial. Así, podemos ver que Jed Martin ha sido construido a través de un origen textual, el hipotexto de la novela, pero su existencia ha devenido en una forma sostenida por un sofisticado dispositivo intermedial y transmedial.

Más aún, la novela *La Carte* genera, a partir de la evolución del personaje Jed Martin, una crítica al campo artístico internacional, evidenciando la manera en que el mercado del arte y la sociedad del consumo contemporánea afectan los objetos estéticos y detonan su reproductibilidad. Por ello, es relevante que Martin se convierta, después de la publicación de la novela, en un autor en el mundo real, que sus piezas se vendan en el mercado real, y que estas interacciones produzcan una obra artística mayor que nos acerca a los mismos cuestionamientos sobre el arte que la novela proponía. De esta forma, Jed Martin es un doble, no homónimo, de Michel Houellebecq, no en un sentido proveniente de la literatura fantástica, el *doppelgänger*, sino uno que se construye por los paralelismos literarios y paraliterarios; donde las posteriores recirculaciones del personaje en el mundo real y sus acciones, que han devenido performativas, al afectar el mundo, inciden en la consolidación de la postura del autor, es decir, en la autoficción de Houellebecq. Este desvío por la vía paralela de Martin, refuerza la performance del autor francés en su autoficción, que no se deja limitar por la textualidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desde luego, la construcción de un personaje ficcional, que se vuelve socias o doble del autor, no es un fenómeno que inicie con Houellebecq. El mismo Fernando Pessoa ha producido parte de su obra y de su estética que, también, podemos pensar como autoficcional, a través de este proceso, con sus heterónimos y ortónimos. En el contexto francófono, el fenómeno de la vida del y en el arte como posibilidad para la vida del autor, en particular de la obra literaria ficcional, había sido ya puesto en crisis por el autor francés Romain Gary, quien ha creado a su "personaje" Émile Ajar. El escritor ganó dos veces el Premio Goncourt, como él mismo y con su seudónimo Émile Ajar, personaje que fue interpretado por su primo Paul Pavlowitch al acudir a recibir el premio y presentarse ante los medios. Gary uso algunos seudónimos más, aunque destaca el de Ajar, al ser corporeizado por un tercero en un contexto social. La identidad de Ajar fue revelada en el libro póstumo de Gary *Vie et mort d'Émile Ajar* (1981).


ctions concernant la manière dont devait être
« Vie et mort d'Émile Ajar » inscrites par
Gary en tête de son manuscrit.

Robert Gallimard et
Georges Kiejman

La date à laquelle ces révélations seront faites sera
déterminée par Robert et Claude Gallimard en accord
avec mon fils.

Romain Gary
30 nov. 1980

Figura 50. Reproducción facsimilar de nota manuscrita de Romain Gary. En *Vie et mort d'Emile Ajar*, primera edición de 1981 (s. p.). Instrucciones de Gary para la publicación del libro. Foto © Romain Gary y Éditions Gallimard.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Antes de completar su suicidio, el novelista envió el manuscrito a su editor, constituyendo así un paralelismo entre la muerte del autor, Gary, y la revelación de la identidad detrás de su personaje, Ajar, quien también moría al revelarse la verdad y al no poder continuar su vida ficcional sin la intervención del autor. De esta forma

macabra, Gary performaba la afirmación: "yo soy Ajar" o "yo *era* Ajar". Ajar ha sido más que su nombre de pluma, al convertirse en un socias, un doble de sí, cuya existencia depende del autor, porque autor y personaje son uno y el mismo: el cuerpo y el corpus se complementan. El final del texto póstumo *Vie et mort d'Émile Ajar* (1981), expone, textualmente, este doble final marcado por la confrontación entre ortónimo y heterónimo; en su despedida se menciona y realiza el título de su novela anterior, que hace referencia al final del trayecto:

> Et les échos qui me parvenaient des dîners dans le monde où l'on plaignait ce pauvre Romain Gary qui devait se sentir un peu triste, un peu jaloux de la montée météorique de son cousin Émile Ajar au firmament littéraire, alors que lui-même avait avoué son déclin dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable…*
> Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.
> Romain Gary
> 21 mars 1979 (1981: 35).

Esta publicación póstuma explica la vida y la muerte de ambos autores. Se trata tanto de un límite o cesación de la producción artística, como de un acto performativo: el fin de la autoficción, de ambos.

A pesar de todo el sofisticado dispositivo performativo de Gary para construir una suerte de autoficción, a través de otro, incluso con la complicidad de su pariente, el dispositivo autoficcional se distancia del que se ha destacado aquí, sobre Houellebecq/Martin. A diferencia del dispositivo de Gary, el de Houellebecq ha sido transmedial y sus autores asociados han servido de algo más que de una careta. Sus cómplices han devenido en co-autores de la ficción de Jed Martin, al crear su obra. De esta forma, la duplicidad de Houellebecq en Martin, y luego de Martin/Houellebecq en terceros colaboradores, es la realización de un mecanismo que articula varias aspectos: estético, cultural y del mercado del arte contemporáneo. Atrás se dijo que se ha creado un "aura" de Houellebecq y, ahora, podríamos agregar a Martin como parte de esa aura; esto, tomando el término en el sentido expuesto por

Walter Benjamin[52] en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

Así, el artista ha mutado en objeto cultural. La presencia del artista, su postura, su aura, son parte de este objeto que se consume como un producto, el cual inicia con su nombre propio (o su nombre de pluma). Pero, ¿qué sucede cuando el artista, por ejemplo, Martin o Houellebecq, puede ser rearticulado o reproducido? ¿Es que el artista, al convertirse en obra artística pierde su aura ante la reproductibilidad técnica? Aquí considero que, si bien Benjamin asume que la reproductibilidad "atrofia" el aura de la obra, tenemos por otra parte que la postura del artista conforma, a través de vías estéticas y sociales, su figura y su mito. El artista, como obra autoficcional, representa la vuelta al aura, a su consolidación en y a pesar de la época de su reproductibilidad técnica. Estier, en su estudio sobre el estilo del novelista, se aproxima a este cuestionamiento y advierte que esto "nous invite à penser la posture de façon plus globale. La posture Houellebecq selon nous, c'est le moment où la société s'empare de l'écrivain et l'arrache à lui-même pour en faire une figure culturelle" (2015: 100). Así, el artista deviene en objeto que sucumbe a la reproductibilidad de la que hablaba Benjamin. El creador (se) ha creado (como) un objeto de consumo cultural que se puede reproducir y reposicionar en el campo cultural y en el mercado del arte. Los adaptadores o novelizadores Christy y Knapp afirman en el preámbulo de su novela sobre el secuestro de Houellebecq: "[we] just want to capitalize on Houellebecq's capitalization of himself" (2019: 108). El nombre propio ha devenido en capital a la vez que posibilidad estética. Esto es relevante además si se recuerda que para Meizoz, la postura de Houellebecq manifesta "un nouvel état du champ littéraire contemporain: [composé par] toute une jeune génération d'écrivains nés dans la vidéosphère" (2014: 15). Se trata de un nuevo momento en el campo del arte mundial donde la obra literaria ha devenido, en palabras de Harris "post-textual"; este adjetivo

[52] Benjamin considera al aura una marca de autenticidad contenida en la obra de arte; es aquello que emana del objeto que es irrepetible y singular, con lo que se le confiere valor al lugar o al ritual en el que la obra se expone. El aura sólo aparece en obras de arte originales, negándose a "vivir" en las réplicas. Si bien Benjamin pensaba en objetos artísticos físicos, un artista que ha mutado en objeto artístico posee esa aura. El artista, a través de su cuerpo, su presencia y su existencia misma, aparece como la pieza auténtica de la que emana el aura benjaminiana. Aunque, paradójicamente, puede ser el mismo artista que se autoficcionaliza quien permite la reproductibilidad de sí por sí mismo y por terceros, atentando contra el aura que deja de ser irrepetible e irreproducible.

no hace sino desglosar la construcción de la ficción y la autoficción literaria a través de diferentes medios: la obra literaria transmedial. Esto implica un paso más allá de lo meramente textual.

Ciertamente, lo transmedial no ha iniciado en este siglo, pero la obra de Houellebecq nos ayuda a identificar una forma exacerbada de lo transmedial y pide observar las relaciones que se dan entre los diferentes medios en la creación de la ficción. Sin duda, la dimensión autoficcional del mundo houellebecquiano hace que la discusión sobre lo transmedial se distancie de otras formas comunes de transmedialidad comercial, como son las franquicias del cine derivadas de obras literarias, como son las que aborda Simone Murray en *The Adaptation Industry* (2012) o el mismo Henry Jenkins (2006, 2007 y 2011) con sus propuestas de *transmedia storytelling*. Por ello, el fenómeno transmedial de Houellebecq es más cercano a las preocupaciones de Marie-Laure Ryan (2008 y 2014), de una narrativa transmedial; o la de Werner Wolf (2017), quien incluso cuestiona si es necesaria una nueva narratología para observar las obras literarias que se "mueven" entre medios. La reflexión a la que obliga Houellebecq, en persona y a través de sus obras y las obras de terceros, es a pensar en la posibilidad de la transmedialidad del yo (ficcional) en la creación de una identidad transficcional diaspórica o diseminada, que da pasos entre los mundos posibles: el yo autor como puesta en escena permanente, el yo autor como objeto móvil, recolocable, reiterable y contrafactual. El artista, como objeto de uso, es así un ser que se performa, y al hacerlo afirma que no sólo son los objetos materiales artísticos los que sucumben a la época de la reproductibilidad técnica y el mercado, sino también el sujeto, el yo autor, su autoría y su autoridad, quien tanto pierde su aura y, paradójicamente, refuerza su aura. El mito del artista, por su autoficción, se incrementa, su multiposicionalidad en el campo de batalla del arte se expande.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. Transmedialidad de Manrique Figueroa; entre *collage*, texto y cine documental

MANRIQUE FIGUEROA, ARTICULACIÓN DE UN AUTOR AUTOFICCIONAL

El caso del prestigioso artista visual francés Jed Martin, que se ha abordado en la última parte del capítulo anterior, guarda un estrecho vínculo con la construcción de la ficción del artista colombiano Pedro Manrique Figueroa. Sin embargo, el inicio de la creación de la figura autoral del latinoamericano data de 1995, con lo que antecede por, al menos, tres lustros al del artista francés (2010) creado por Michel Houellebecq. Manrique Figueroa, quien habría nacido en 1934 y probablemente desaparecido en 1981, ha reclamado su espacio en el campo artístico, al ser considerado el precursor del *collage* en Colombia. Este artista ha desarrollado su obra a través de diversas disciplinas, desde la literatura, la plástica, las artes visuales, el cine, la actuación, la intervención, la instalación y la performance. Pero, ante todo, Manrique ha sido un autor autoficcional, lo que se evidencia ya en su célebre frase: "Mi obra soy yo", citada por Lucas Ospina y François Bucher (1996). La frase implica una afirmación performativa que, siguiendo la teoría de los actos de habla de Austin, hace lo que dice y modifica el mundo. Así, desde la perspectiva de este artista, su cuerpo y su corpus-obra artística llegan a ser una sola entidad indisociable. Esto implica la posibilidad, no sólo de hacer arte, sino de *ser* arte.

Lo anterior tiene como confirmación un acto realizado por el artista colombiano, consistente en performar su entrega al mundo del arte. Los artistas y críticos que recuperan la memoria y el legado de Manrique Figueroa, indican que el propio artista habría asistido a las puertas del Museo Nacional de Colombia a entregarse a sí mismo en donación. Esta acción ejecuta lo que el filósofo Maurice Merleau-Ponty sancionaba: que el artista debe donar su cuerpo al mundo a través de su obra para cambiar el mundo (1964: 162). De forma similar a Manrique, podemos recordar el proyecto de la performer francesa Orlan quien, después de su serie de operaciones prostéticas-performativas, pretende donar su cuerpo embalsamado a un

recinto musoeográfico para su preservación como obra. En el documental sobre la figura de Pedro Manrique Figueroa, *Un tigre de papel* (2007), del cineasta colombiano Luis Ospina, se afirma que esta donación al museo se da como una revelación que el autor tiene al final de su vida, de acuerdo con el poeta Jotamario Arbeláez, uno de los entrevistados. Una década antes de este filme ensayo, el periódico nacional colombiano *El Espectador* recuerda el carácter performativo de Manrique:

> Se demuestra [en la revista *Valdez*] que Pedro Manrique Figueroa *no sólo fue el precursor del collage en Colombia, sino el de la performancia*: "De un salto estaba frente al gran museo de la capital. "Vengo a donar mi obra". El portero sospechando de una figura tan proletaria y bestial preguntó: "¡Cuál es la obra? ¡Quién es usted?". Y con tono altanero el precursor del *collage* en Colombia respondió: "Soy Pedro Manrique Figueroa, mi obra soy yo" (1996: s.p.; las cursivas son mías).

Desde luego, este es el punto más evidente de la performance autoficcional del artista colombiano. Pero este uso del yo autoral se da también a través del empleo de su nombre propio, así como sus heterónimos, lo que está presente en su producción literaria.

Ha sido la misma revista *Valdez* uno de los espacios donde sus comentadores, glosadores e historiadores han (re)articulado la figura del artista, tanto a través de sus elementos biográficos como de la exposición fragmentaria de su obra. Entre estos artistas están Carolina Sanín y Lucas Ospina. Estos últimos publicaron en dicha revista el dossier "Pedro Manrique Figueroa: precursor del *collage* en Colombia: Los años cero, los años rosa, los años rojos" (1999). En el anexo de este dossier, se presenta la obra literaria del autor colombiano, donde accedemos a confirmar su énfasis por ficcionalizarse a través de su literatura. Ahí se lee:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Narrador póstumo y personal, Pedro Manrique Figueroa se destaca por sus relatos autobiográficos, entre ellos *El cansado* (1946), en el que ironiza su precursoría artística, y *El empapelado* (1958) donde reflexiona sobre su pérdida de memoria. *El zumbido* (1950) y *El zumbado* (1961) son considerados como sus manifiestos estéticos (Sanín y Ospina, 1999: 53).

Además, se informa de varios nombres que ha utilizado en sus diferentes publicaciones, para construir su literatura autoficcional y escamotear su nombre real; entre las alteraciones a su nombre está Fedro Fedrique Figueroa. Otro de estos nombres es el empleado en *Pedri Meñique Figuerita, una memoria de infancia*, texto en el que, desde su título, hay un guiño por la feminización de sí en la ficción, lo que recuerda de alguna forma a César Aira en *Cómo me hice monja* y otros textos en que el autor argentino asume una identidad femenina, así como en la obra de Bellatin y Duchamp, como se ha visto en el primer capítulo de esta investigación.

Más allá de la dimensión autoficcional, la obra del artista colombiano ha alcanzado notoriedad al colocarse en el campo artístico; por ello, ha sido expuesta en varias ocasiones en diversos recintos colombianos e internacionales. Como muestra de su tránsito en el circuito internacional, destaca la pieza *Poetry*, actualmente en posesión del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

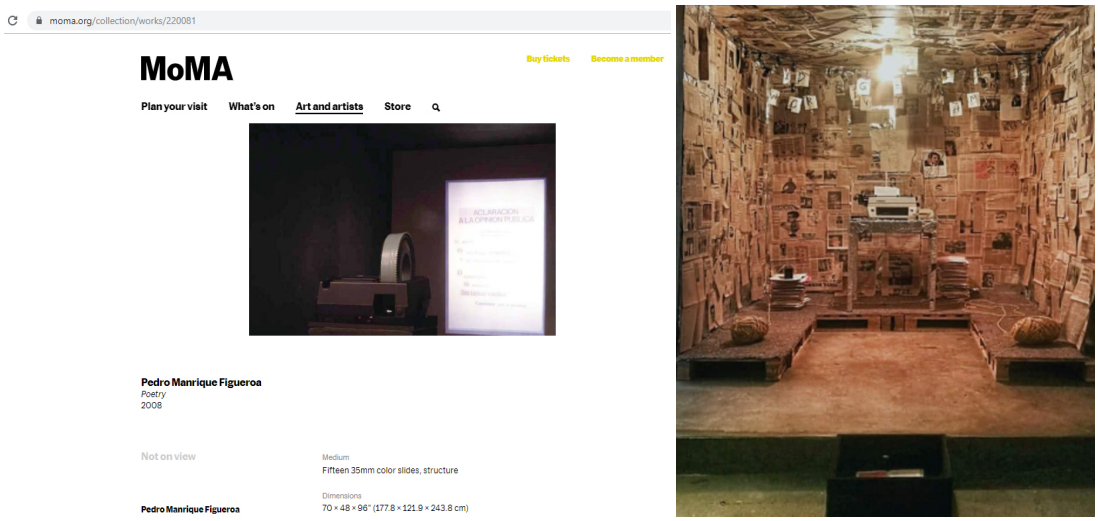


Figura 51. Izquierda: Captura de pantalla de la cédula y pieza *Poetry* (2008) de Pedro Manrique Figueroa. Catálogo museográfico del MoMA. Foto © MoMA. Derecha: Instalación *Un año de soledad* (2019) de Pedro Manrique Figueroa. Foto © Valenzuela Klenner Galería.

En el contexto doméstico, las exposiciones de Manrique continúan. Entre la más recientes destacan: *Malicia indígena: recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa* (2013), en la Sala de Exposiciones de la Universidad de los Andes, así como *Un año de soledad* (2019), en la galería bogotana Valenzuela-Klenner. Estas exposiciones se dan, aparentemente, más allá de la cuestión la exploración autoficcional de sí como autor, pero implican su performance en el campo

artístico colombiano e internacional, aún en un momento en que el personaje habría desaparecido o fallecido. De esta forma, sus actos ficcionales, pero performativos, aún inciden en el mundo real, así como en el mundo y el mercado del arte.

OSPINA/MANRIQUE, DE HETERONOMÍA A DISOLUCIÓN DE IDENTIDADES

Aunque en el apartado anterior se ha reconocido la existencia autónoma del personaje ficcional Pedro Manrique Figueroa, así como el énfasis en su propia autoficcionalización, es posible establecer vínculos autorales y autoficcionales que implican pensar al artista Pedro Manrique Figueroa como obra. Para ello, es necesario reconocer la génesis del personaje autónomo que devendrá en heterónimo ficcional de uno de sus autores: el artista colombiano Lucas Ospina. En este trabajo se opta por reconocer las anécdotas como referencias de un proceso de creación del personaje; existen múltiples fuentes que exponen esto, entre las que destacan las observaciones hechas por Jerónimo Duarte Riascos (2010), Isleni Cruz Carvajal (2011) y el mismo Lucas Ospina (2011). Mientras que Duarte hace mención a esta génesis donde Lucas Ospina está involucrado e involucra a otros artistas, el texto de Cruz Carvajal se enfoca en el ensayo fílmico por medio del falso documental que Luis Ospina realiza sobre Manrique, ignorando en su texto, el pasado autoral de la figura de Figueroa que recae, principalmente, en Lucas Ospina.

Duarte recuerda que los creadores de la figura autoral y autoficcional de Pedro Manrique Figueroa han sido, en un primer momento, Lucas Ospina y Bernardo Ortiz. Sin embargo, advierte Duarte: “la existencia y construcción de Pedro Manrique Figueroa y su obra han sido el resultado de un proceso discursivo prolongado en el que han participado una cantidad considerable de actores” (2010, 82). A pesar de que Manrique ha nacido como un ejercicio de Ospina y Ortiz como estudiantes de artes plásticas en la Universidad de Los Andes, donde presentaron la obra de un autor ficcional, Lucas Ospina detalla este momento en tercera persona:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Pedro Manrique Figueroa surge de unos estudiantes a los que un profesor les pide que para la próxima clase traigan una presentación sobre su artista favorito. Dos de esos estudiantes prefirieron inventarse uno y resultó ser el

> precursor del *collage* en Colombia. Entonces trajeron unas fotocopias viejas y las mostraron con un aparato anticuado que era un proyector de opacos. Para cada cosa tenían una historia (2011: s.p.).

Después de este origen expositivo (lingüístico y visual), el siguiente paso para configurar su existencia fue una vez más a través del registro textual, al publicar Ospina y Ortiz en *El Espectador* algunos textos que "recuperaban" la figura del artista y así crear, fragmentariamente, su biografía. A eso se suma una serie de textos publicados en la revista *Valdez*, donde Lucas Ospina, François Bucher, Carolina Sanín, entre otros, proporcionarían abundantes detalles sobre su vida y su obra, por ejemplo, los referidos páginas atrás sobre su literatura autoficcional y sus heterónimos, y donde se publicarían los *collages* del artista. Fue en 1996 cuando la obra de Manrique entró en el circuito museográfico, con la retrospectiva *Exposición de Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, Precursor del Collage en Colombia*, en la que, además, participaban otros 24 artistas que retomaban la obra del influyente artista del *collage*. De esta exhibición quedan los elementos paratextuales que son: la reseña "¡Que viva Manrique!" (1996), publicada en *El Espectador*, y el catálogo de la exhibición, donde se advierte que los textos y la diagramación son productos de Lucas Ospina.

La dimensión paratextual de Manrique Figueroa no termina con estos impresos, sino que continúa diseminándose. De acuerdo a Duarte, se cuenta con "relatos de la más diversa índole: recuentos de los diferentes periodos de la vida de Manrique, testimonios de sus amigos, cartas, fragmentos de su diario, entrevistas, poemas y leyendas en torno a su existencia" (2010: 80). Es de esta forma que la materialidad del paratexto se expone como evidencia fehaciente de su existencia y de su posición en el mundo. Simultáneamente, aparecen versiones que contradicen la factualidad de Manrique, ante lo que el mismo Lucas Ospina articula una táctica de aceptación-negación de dichas desacreditaciones. En el catálogo de la exposición se lee: "…dichas afirmaciones y muchas otras del mismo estilo, sólo llevan a que aquellos que niegan la existencia de Manrique tengan más argumentos" (Lucas Ospina, 1996: 5); o, en un texto acreditado al equipo editorial de *El Espectador*:

> A pesar de la documentación que reposa en varias vitrinas dentro de la Galería Santafé del Planetario Distrital, aún se escuchan voces que disputan la existencia de Manrique. "Es un artista inventado por jóvenes. Y sin embargo, Pedro Manrique está documentado en la exposición de una manera tan completa que, pienso, ha debido existir", afirma el critico Eduardo Serrano. La existencia ambigua de Manrique está probada por dos fotos en grupo tomadas de la revista del Partido Comunista y otra, fragmentada, hallada en su supuesta billetera (1996: s.p.).

Esta cita es una más que confirma la posición que niega la factualidad de Manrique, la cual corresponde, como recuerda Duarte (86), al artículo titulado "Homenaje: Pedro Manrique Figueroa es un fraude, no es un artista y no existió", del crítico Eduardo Serrano (1996) en la revista *Semana*. Para Duarte, el valor de esta declaración adversa es evidenciar que la construcción del artista del *collage* ha requerido de la colaboración o, podríamos decir, complicidad, de terceros: artistas, críticos, historiadores, periodistas, galeristas, curadores, entre un largo etcétera, entre el que no se incluye al crítico Eduardo Serrano. Lo anterior es un procedimiento similar al realizado por las galerías, artistas y medios en relación a Jed Martin, sus obras y sus exposiciones, lo que se abordó en el capítulo anterior.

Pese a la colaboración de terceros en la construcción de la figura del artista, Duarte establece una diferenciación, entre creadores iniciales, donde coloca a Lucas Ospina y Bernardo Otriz durante el ejercicio escolar; a los secundarios: Carolina Sanín, François Bucher, Víctor Manuel Rodríguez y al mismo Ospina; y, finalmente "a sus creadores ficticios —todos los narradores diegéticos a los que nos hemos referido—" (84). Sin embargo, el argumento del presente trabajo sostiene que, a pesar de la colaboración/complicidad, el personaje-autor como obra Pedro Manrique Figueroa es una creación de Lucas Ospina. En el proceso de expansión transficcional y transmedial de Manrique y su obra, que se da con el incremento de piezas adjudicadas al precursor del *collage*, se hará evidente que la autoría esta negada o borrada. A pesar de la valoración de "constructo plural" de la figura del artista del *collage*, Duarte afirma:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El personaje ha ido recayendo en manos de Lucas Ospina. Sin embargo, nos parece evidente afirmar, como se ha hecho a veces, que Ospina es el autor […]. Después de lo que ocurre en *Valdez*, la obra de Manrique ha sido realizada, de manera casi exclusiva, por Lucas Ospina. Las exposiciones que mencionamos anteriormente son todas creaciones suyas (82).

Esto implica una primera existencia de Manrique Figueroa como un autor-carcaza, que servía de revestimiento, una prótesis, en el que se introducía un tercero que lo corporeiza, sin importar si era Lucas Ospina u otro. Pero, lo que es claro, es que esta corporeización de Manrique ha tenido como habitante frecuente a Lucas Ospina, hasta devenir, prácticamente, en su único habitante.

En apartados anteriores se ha expuesto las formas en que los autores ficcionales analizados, como César Aira, Mario Bellatin o el mismo Michel Houellebecq, insisten en señalar, dentro de la obra o en el mundo paratextual y paraliterario, la manera en que ellos son los personajes que exponen en sus mundos de ficción; y, viceversa, también insisten en distanciarse de sus personajes ficcionales, al decir: ellos no soy yo, a pesar de coincidir o no su nombre propio. Si en el caso de Aira en *Cómo me hice monja*, uno de los marcadores de distancia es el género de su personaje, una niña; en el caso de Ospina/Manrique, hay una distancia marcada nominalmente, al no coincidir su apelativo, pero también ejecutada por medio de la disyunción histórica-cronológica del personaje, que vive del año 1934 al, probablemente, 1981; mientras que Ospina ha nacido en 1971.

La distancia de ruptura de la autoficción ha sido precisamente la crisis que han explotado los autores estudiados en los capítulos anteriores de este trabajo. Más aún, la distancia de ruptura queda zanjada cuando el mismo autor/artista Lucas Ospina ha afirmado que una parte de sí se integra a su personaje, el autor/artista Pedro Manrique Figueroa. “Uno inventa un personaje para ocultarse a sí mismo […], lo que pasa es que es tan fuerte nuestra necesidad de buscar al autor que no dejamos que alguien se desaparezca” (Ospina, 2011: s.p.). Esto da cuenta del uso del personaje para exponerse a través del ocultamiento: un nombre oculta a otro, pero muestra lo que el primero produce. Así, podemos pensar que este procedimiento se emparenta con el medio por el que Manrique es reconocido, el *collage*. En particular, podemos pensar en lo que

USC DE COMPOSTELA

sucede con la imagen compuesta del Bolívar/Santander *El Sol Rojo* (1973). Esta imagen es útil para evidenciar cómo dos identidades son construidas a través de la yuxtaposición de elementos, dos imágenes, dos personas, así como el encuentro de dos medios: textual y visual.

Figura 52. *Collage El sol rojo* (1973) de Pedro Manrique Figueroa. Foto © Lucas Ospina y Revista Terremoto.

Lo que el *collage* produce es un nuevo discurso estético que tanto evidencia como oculta sus componentes; que, tanto aporta componentes "auténticos" del autor como ajenos, provenientes de otras fuentes, los cuales son insertados y puestos a circular y resignificar.

Atrás se ha dicho que la relación entre Ospina/Manrique ha devenido en una utilización del personaje, ya sin procurar el ocultamiento. Ya desde el catálogo de la exposición homenaje y las publicaciones en revistas y periódicos, la obra de Manrique aparecía presentada o glosada por una sombra, la de Luis Ospina, esta relación era turbia a los ojos del espectador. En oposición a ese énfasis en lo impreciso o en lo turbio, los usos posteriores de Manrique Figueroa como objeto para la ficcionalidad

del artista bogotano llegan a ser notorios o, simplemente, afirmados verbal y factualmente por Ospina. Prueba de ello son las recientes exposiciones colectivas en las que se presenta en la misma galería la obra de Pedro Manrique Figueroa junto a la de Lucas Ospina y, en ocasiones, algún otro artista invitado, como la realizada en 2019 en la Galería Valenzuela-Klenner, donde se exhiben: *Un año de soledad,* de Pedro Manrique Figueroa; *Cómo evitar hablar*, de Luisa Poncas y *La gente*, Lucas Ospina. Se trata de tres exposiciones simultáneas de tres autores que simultáneamente son el mismo: Lucas Ospina. Lo anterior recuerda las tres autobiografías (autoficciones) de Mario Bellatin, donde los nombres propios y las características de los personajes se "distanciaban" de la figura y nombre de Bellatin.

Es el dispositivo museográfico el que permite diseminar la identidad de Ospina en sus tres nombres al uso en este ejercicio artístico; pero, es también el dispositivo museográfico el que permite la triple exposición al habilitar la vinculación que reincorpora las ficciones de Ospina en su figura como autor/artista. Esto mismo es abordado por Jaime Carmona Múnera (2018) en su trabajo sobre la obra de Luis Ospina, donde indaga sobre la posibilidad de curaduría de un libro que, tanto reúna la obra de Ospina, como la de Manrique. Para Carmona, la relación de ficcionalización de Ospina en Manrique es clara:

> Lucas Ospina es dos artistas en uno, es él mismo con sus dibujos y sus textos y es a la vez el precursor del *collage*, es Pedro Manrique Figueroa, un alter ego creado como una ficción que se ha filtrado en la historia del arte nacional del siglo XX como un personaje real (74).

El libro, así, es visto por Carmona Múnera como un espacio de exposición que actúa en una vía similar a la galería, al seguir la idea de libro propuesta por Ulises Carrión en "El arte nuevo de hacer libros" (1975), donde afirma que:

> El libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos […]. El arte nuevo sabe que el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones subjetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc. (33-35).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta posibilidad de multiespacialidad y multimomentaneidad, vinculada con un espacio exterior, de la que habla Carrión, es la posibilidad que encuentra Carmona para exponer la(s) obra(s) de Ospina/Manrique. En el proyecto curatorial/editorial, Carmona propone un libro intermedial contenedor de dos secciones móviles, separadas pero reagrupables. En la correspondiente a Ospina: los textos, dibujos, fotografías y programas de exposiciones; en la de Figueroa: *collages*, esquemas, intervenciones y sus proyectos *Falso*, *Malicia Indígena* y *Museo de la Pobreza* (2018: 62). Sin ninguna aclaración sobre la autoría de Ospina sobre la ficción de Manrique, en el libro: "Los limites entre las obras de Lucas Ospina y Pedro Manrique Figueroa irán cruzándose hasta diluirse, buscando crear una reflexión sobre los límites de la autoría" (63). Carmona reconoce una fuerza de rechazo entre los dos autores y obras, así como en sus biografías disímiles. Es esta fuerza que niega la autoficción llana, a través de la no correspondencia, la que fortalece la autoficción, es el "aura de la ficción" de Manrique, que Carmona sabe que debe exhibir a la vez que ocultar. La obra editorial actúa como exhibición curatorial donde los registros se confunden, lo visual se asocia a lo textual, la autoría de uno afecta al otro, y, al final, ambas realidades se traslapan para devenir dos caras de una realidad que se ficcionaliza. Esa tensión es parte del mecanismo autoficcional con que, en la galería, Ospina lanza sutiles evidencias entre la persona detrás de los nombres de los múltiples artistas que exponen su obra de forma simultánea.

MANRIQUE FIGUEROA, MANUAL DE USO DE UN DISPOSITIVO AUTOFICCIONAL

En el apartado anterior se ha expuesto la manera en que Pedro Manrique Figueroa ha sido construido por una serie de colaboradores; sin embargo, también se sostuvo que Lucas Ospina ha aparecido como un constante creador de la ficción-personaje. Además, se mostró cómo en un primer momento la vinculación entre Ospina/Manrique era sutil, pero que con el paso de los años y las nuevas obras creadas por Manrique y expuestas en asociación con Ospina, el nexo entre ambos es cada vez más notorio, hasta llegar a la declaración directa por parte de Ospina sobre su autoría. Sin embargo, la posibilidad de empleo de la figura de Manrique Figueroa ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

continuado con su carácter de co-autoría. Duarte Riascos entiende el dispositivo de Manrique desde una dimensión lúdica:

> Existen también, en Manrique, unos límites de tiempo y espacio. Para jugar con él hay que aceptar los límites de su existencia: su nacimiento en Choachí a finales de los años veinte […]. Además, es un juego dentro del mundo del arte, lo cual no impide su proyección, hacia otras esferas de lo público; sin embargo, cuando se sobrepasan esos límites, se anula el juego, pues ya el nuevo espacio no acepta su performancia (2010: 85).

Estos límites son, desde la óptica que asume a Manrique como dispositivo, los elementos básicos que habilitan la expansión de la ficción a través de la apropiación del personaje transficcional y transmedial. Confrontando el fenómeno del colombiano con lo sucedido con Houellebecq, podríamos decir que estos anclajes primordiales son los elementos posturales que permiten reconocer al personaje-autor más allá de su figura o su nombre propio. Es interesante recordar que no hay más que un par de fotos de Manrique Figueroa, en mal estado o fragmentarias, lo que incide sobre la falta de un referente visual que delimite su persona; sin embargo, ya antes se ha hablado de la posibilidad de "observar" a Woody Allen o a Michel Houellebecq aún en las películas donde los autores están ausentes y su nombre propio es eludido. Así, podemos ver a Manrique a pesar de su ausencia visual, a través de su obra; y, de la misma forma, podemos ver a Lucas Ospina, en ausencia, a través de su obra y la de Manrique Figueroa.

En la historia de la apropiación de Figueroa-dispositivo ficcional, se debe recordar que ha sido en 2013 cuando Carolina Sanín publicó el libro *Yosoyu*, en el que se narran episodios de la vida de Pedro Manrique Figueroa. Algunos de estos hechos dan continuidad a lo publicado en la década de los años noventa en la revista *Valdez*, sobre los Años Cero, Rosa y Rojos, escritos por Ospina y la propia Sanín. En el libro de Sanín, se narra a Manrique en tercera persona; además, se incluyen algunos de los *collages* del colombiano, que ya habían sido expuestos en su homenaje y en las publicaciones antes mencionadas. Así, el libro de Sanín aparece como una adaptación y expansión de los textos anteriores aparecidos en publicaciones periódicas. A lo largo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de este estudio, se ha expuesto que las publicaciones de este tipo constituyen la paratextualidad de la obra, sean autógrafas o alógrafas; sin embargo, aquí hay un procedimiento que invierte la trayectoria común y, de esta forma, el paratexto deviene en el origen del nuevo texto. Así, el origen del sentido ficcional del libro de Sanín es la paratextualidad; la función de suplemento se transforma en función de origen (ante la falta de origen factual del personaje ficcional).

De esta forma, se puede advertir que Pedro Manrique Figueroa es un dispositivo de ficción que no tiene un funcionamiento lineal, consecutivo y una teleología en su narrativa; más bien, es un dispositivo/figura abierta a la ficcionalidad y a la autoficcionalidad, que no sucumbe ante la contradicción ni ante la idea de inicio o fin, sino que puede rearticularse desde casi cualquier punto de encadenamiento ficcional. Esto contradice la idea de Duarte Riascos, de que "Pedro Manrique nace y muere en el acto mismo de su enunciación; se hace y se destruye allí, en un efecto performativo-destructivo del lenguaje" (2010: 90). Si se discrepa con esta idea es porque se asume la posibilidad constante o la potencialidad de uso y continuidad de la ficción de Manrique. Esto permite situar al yo autoral como un rizoma discursivo, estético, medial e identitario. El autor ficcional es una puerta que puede instalarse en cualquier espacio para rearticular la ficción; y, más aún, cualquiera puede rearticularla, sea con la intención de ser Manrique o, simplemente, de habilitar una posibilidad más de su existencia y expandir su mundo de ficción. Estas características rizomáticas de la autoficción de Manrique son puestas en marcha, toda vez que el rizoma implica una red que no tiene una puerta de acceso y salida determinadas, sino que puede accederse por cualquier punto, habilitando una multiaccesabilidad o multiposicionalidad. La ficción de Manrique es rizomática pues su yo autoral puede ser puesto en marcha desde cualquier punto, incluso a pesar de contradecir parte de sus elementos constituyentes. Esta no es la primera vez que se advierte de lo rizomático en relación a la autoficción, por lo que podríamos adelantar que el dispositivo autoficcional articulado por los artistas observados en este trabajo se muestra como un dispositivo rizomático. Así, Lucas Ospina, Carolina Sanín o el cineasta Luis Ospina son tres ejemplos de uso de una ficción rizomática que no permite su clausura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Una diferencia en el uso del dispositivo ficcional entre Ospina o Sanín, es la intención por autoficcionalizarse. Hasta este punto, no resulta evidente que la intención de Sanín sea la de mostrarse a través de Manrique; por su parte, hay numerosos argumentos ya atrás detallados con los que se ha afirmado la autoficcionalidad de Ospina en Manrique. Efectivamente, todo uso del dispositivo, contenido en la figura del precursor del *collage* en Colombia, es un fenómeno que se puede entender como realización de la hipertextualidad, en el sentido de Genette en *Palimpsestes*; y, por lo tanto, cada uso de Manrique constituye procesos de adaptación, expansión o reducción de la ficción. El empleo del dispositivo también puede verse desde la teorías que abordan la transficcionalidad y la transmediación, como se ha referido en relación a Michel Houellebecq y sus obras, entre ellas el personaje Jed Martin como autoficción del novelista. Es por ello que Mads Anders Baggesgaard y Jan Løhmann Stephensen (113) advierten (en su discusión en concreto sobre la obra de Houellebecq) que es necesario leer la literatura y las formas artísticas desde una posición que permita observar cómo las obras periféricas son articuladas a través de los medios. Para Baggesgaard y Stephensen, esto nos permite entender cómo los medios y los nuevos medios, que se encadenan o se explotan en la actividad artística transmedial, cómo están modificando las formas de producción, circulación y consumo de la literatura, del arte y los productos culturales. Es importante que estos dispositivos ficcionales son objetos supramediáticos y mediáticos a la vez; esto es claro si se observa que Manrique es más que un medio y, a la vez, expone el medio por el que se construye, que puede ser el *collage*. Pero, más aún, los casos de Houellebecq/Martin y Ospina/Manrique señalan que hay otras formas en que se relacionan los autores, los artistas y los lectores. Esto es relevante porque el dispositivo autoficcional y ficcional de Manrique mantiene una constante más, y es que en sus activaciones, por Ospina (Lucas o Luis), Sanín o cualquier otro, hay un énfasis por cuestionar no sólo las relaciones entre realidad y ficción, entre verdadero y falso, autoría, sino también, y es muy importante, su figura cuestiona la institución artística doméstica y del arte en general.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MANRIQUE/LUIS OSPINA, CINEMATOGRAFÍA O UNA RAYA MÁS AL TIGRE DE PAPEL

Atrás se dijo que el dispositivo Pedro Manrique Figueroa tanto habilita la expansión de la ficcionalidad como de la autoficcionalidad. Ahora, observaremos la forma en que este dispositivo es utilizado para ejecutar una pieza fílmica que se apropia de la figura, tanto al transmedializar su ficción como ente discursivo y autoficcional en sí mismo, a la vez que como forma de autoficcionalizarse del escritor-director fílmico. El cineasta colombiano Luis Ospina, en su pieza de cine ensayo que transita a través del falso documental, *Un tigre de papel* (2007), se encadena a un discurso abierto al fenómeno de la apropiación que había sido iniciado por Lucas Ospina y otros más. Como se dijo atrás, hay una desvinculación de la figura de Manrique respecto a Lucas Ospina por parte de Luis Ospina. Incluso, en la crítica realizada por Isleni Cruz Carvajal, en su artículo *Un tigre de papel. Especialmente verdadero, necesariamente falso* (2008) se omite la mención a Lucas Ospina; sin embargo, al final del documental encontramos el crédito: "Guión Luis Ospina basado en un personaje creado por Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de Carolina Sanín", sin que se aclare quién o cuál es ese personaje, luego que en la película se refiere, durante casi dos horas, a Manrique no como un personaje sino como una persona real.

La cinta, como se ha advertido antes, es un ensayo fílmico a través del falso documental, el cual tiene como objetivo hacer un recorrido por la vida y la obra del precursor del *collage* en Colombia. Dichas características de la cinta han llevado a Mar López Ligero (2015) a considerarla como una pieza clave en la conformación y evolución del falso documental en el contexto latinoamericano, a la vez que coloca a la cinta como parte de las últimas corrientes del género, al lado de películas como el mockumentary neozelandés *What We Do in the Shadows* (2014), de Jemaine Clement y Taika Waititi. También Yasmín López Alzate (2015) indaga sobre la cinta de Ospina como parte de aquella tradición de problematización de la autenticidad referencial del cine documental. De igual forma, Luisa Fernanda Ordóñez analiza el falso documental de Ospina, centrándose en el valor del archivo y el montaje para cuestionar la conformación de la historia. Cabe mencionar que todas estas aproximaciones al filme borran del panorama la vinculación con Lucas Ospina y confieren toda la autoría de la cinta y de la figura ficcional de Manrique Figueroa a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Luis Ospina. La fuerza de veracidad es constante en la cinta, mientras que en otras ocasiones hay una tendencia hacia lo hilarante, lo ridículo y lo ilógico; así, el mismo Luis Ospina se ha referido a su obra fílmica como un *mockumentary*. La cinta retoma una gran cantidad de material de archivo fílmico, lo cual es expuesto generalmente mientras escuchamos la voz en *off* de los entrevistados por el documentalista. Por ello, al final de la película se agradece a nueve fuentes de archivo fílmico, pero, aún más, en los créditos finales se lee:

> Los verdaderos autores de este film, aunque no hayan sido consultados por el uso hecho aquí de su trabajo, son los innumerables camarógrafos desconocidos que nos legaron sus imágenes, sin las cuales no tendríamos memoria (2007, s. p.).

Es con esta serie de injertos fílmicos que se ensambla el documental, de la misma manera que Manrique ensamblara sus *collages*, a través de un proceso de apropiación, recontextualización y resignificación. Este aspecto del uso del archivo en el falso documental está vinculado a la idea de *found footage*, como procedimiento de ensamblaje de nuevos discursos fílmicos con fragmentos provenientes de otros autores y obras, para su resignificación. Es importante también que para críticos como Emilio Bernini, esto confiere una condición postautoral a estas piezas cinematográficas:

> El *found footage* rebate la idea del autor como origen de la obra, en la medida en que reflexiona en torno a la manipulación, apropiación y construcción de las imágenes a partir de la cultura visual que les antecede (2012: 30).

Por una parte, ahí donde leemos imágenes bien podríamos extender su idea a discursos (estéticos) en general. Por otra parte, es interesante observar que todo este cuestionamiento se da en relación al (falso) documental, que, ante todo, tiene un fuerte valor de obra como cine de autor. Así, resulta un tanto paradójico pensar en la condición postautoral de un cine de autor; pero este halo de paradoja no es un callejón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sin salida, sino una crisis a la que se direcciona al espectador y al mismo género fílmico al que se asocia.

En el caso de Luis Ospina, el uso del *collage* fílmico no es una novedad en su carrera cinematográfica, sino todo lo contrario; esta forma está en la raíz misma de su estética. El crítico Sandro Romero Rey recuerda en su libro *Memorias de una cinefilia* los años de formación de Luis Ospina en la Universidad de California en Los Ángeles, donde:

> había realizado tres ejercicios memorables en EUA: su *collage* titulado *El bombardeo a Washington* (luego convertido en obra de Pedro Manrique Figueroa en su *mockumentary, Un tigre de papel*); el *Autorretrato (dormido)*, versión acelerada del *Sleep* de Andy Warhol y, sobre todo, *Acto de fe* (2015: 166).

Como lo afirma Romero Rey, *El bombardeo* es injertado en el filme sobre Manrique Figueroa; ahí, este cortometraje-*collage* es atribuido por las personas otorgan su testimonio a la autoría de Manrique Figueroa. Dada la brevedad del *collage* fílmico, Luis Ospina inserta íntegra su pieza de juventud, la cual convive con sus *collages* plásticos a la perfección. Sobre este ejercicio fílmico, afirman:

> [Manrique] se iba a los teatros, a las cabinas de proyección, se volvió amigo de los proyeccionistas y él recogía los pedacitos [de film] que habían censurado o que habían cortado para seguir la proyección, […] porque él iba a inventar [algo] como un género, iba a desarrollar la idea de crear un *collage* cinematográfico, […] ese primer *collage* del cine colombiano, como un *collage* cinematográfico en donde creaba la ilusión de que Washington era bombardeada (2007: s.p.).

Testimonios como el anterior son emitidos por reconocidos personajes del campo cultural colombiano, como es la artista Beatriz González, el cineasta Carlos Mayolo, Vicky Hernández, Arturo Alape y Jotamario Arbeláez, Carolina Sanín, entre varios más, reales, pero también ficcionales, como son sus presuntas parejas sentimentales e hija. Lo anterior funciona como una confirmación de lo real, del sujeto real que da

testimonio del artista ausente. De esta forma, Luis Ospina pone a funcionar nuevamente el proceso colaborativo de autoría subrogada a los testigos que dicen sus versiones de la vida del artista; versiones co-creadas e intervenidas desde el guión por el mismo Luis Ospina.

En la cinta hay otros elementos externos, piezas creadas anteriormente por Luis Ospina, que se anexan a la obra de Manrique. Uno de estos elementos es el cortometraje *Viene el hombre* (1973), creación fílmica colectiva, donde Ospina participó como editor. De este filme destaca la participación de Manrique como parte de la colectividad que realizara esta cinta política, pero también por su participación como personaje: un extra. Así, Manrique aparece a cuadro, apenas por unos segundos, saliendo de una casa; esta es una de las pocas imágenes del artista que, paradójicamente, tenía como labor la creación de imágenes. Así, la inserción de elementos, textuales, plásticos, sonoros, de archivo fílmico, testimonios, conforman un *collage* de la figura de Manrique Figueroa a través de una cinta con una alta carga de intermedialidad. Sin embargo, hay una serie de elementos "propios" del archivo de Lucas Ospina, que se anexan también al documental. Este es la más evidente intromisión de Ospina en la cinta, pero, atrás se dijo que, pese al carácter postautoral del *found footage* destacado por Bernini, estas piezas también construyen su discurso gracias a su carácter de cine de autor.

En *Un tigre de papel*, el autor es un elemento más en el ensamblaje; el autor, Luis Ospina, se incorpora al *collage*, sea por su yuxtaposición o por su convivencia. La obra absorbe al autor que se deja absorber o, más aún, que crea la obra con el dispositivo Manrique para ser absorbido (ocultado y mostrado detrás del artista del *collage*, como hiciera también Lucas Ospina). El autor se inserta como otra pieza en una red (rizomatica) de elementos constituyentes diversos. Así, el autor se muestra diluido, oculto, periférico y, en apariencia, ausente, entre los testimonios, las imágenes, los textos, manipulados por la edición. Luis Ospina se muestra al mostrar su generación, su historia, el arte de su época, sus aspiraciones y fracasos, entre estos últimos, se suele pensar que la cinta muestra el desencanto por el fin de la utopía del socialismo, de la revolución y del pensamiento de las décadas de los años 60 y 70 en Latinoamérica; sin embargo, en el documental también se afirma el fracaso de la otra

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

utopía, el capitalismo: "la utopía es que el capitalismo puede hacer feliz al hombre" (2007). Con ello, la cinta coincide con lo expuesto por Susan Buck-Morss en *Dreamworld and Catastrophe* (2000), donde equipara ambos sistemas a través del imaginario político, social y artístico que les servía de ensamblaje, para demostrar cómo ambas formas eran dos utopías que se confrontaban y se nutrían por medio de los mismos procedimientos simbólicos.

Por su parte, para Cruz Carvajal, el cineasta tiene claro que la historia es de quien la escribe: "Pedro Manrique Figueroa es un mecanismo para establecer conversaciones con respecto al pasado en un tiempo presente […]. Para Ospina, entonces, [la historia] también es de quien la filma (y la *edita* como le parece, habría que añadir)" (120-121). Esta historia que escribe/edita Ospina en la película es una que articula la propia historia del cineasta, quien se aleja de un interés por demostrar la veracidad del pasado y prefiere su dimensión ficcional para develar (alguna forma de) la verdad del pasado. Es por ello la insistencia en intervenir la película con textos que dicen *Cinéma vérité* y "*Cinema mentiré*", con que hace el juego de confrontar la estética cinematográfica propuesta por Jean Rouch (2003), con que se prometía expresar la verdad. Para Cruz Carvajal, en esta formulación de la propia historia ficcional del autor es clara, aunque advierte que en la cinta, "aún con bastante implicación autobiográfica, el autor [Luis Ospina] se decanta por el absurdo antes que por la nostalgia" (120). Esta misma afirmación del uso del dispositivo-Manrique para la autoficcionalización, en particular por el documentalista, es referida por Lucas Ospina:

> Luis Ospina, director del documental, quería contar la historia de Pedro Manrique Figueroa, de este país, y sobretodo, [de] su generación [...]; por supuesto que terminaría con Manrique; lo pintaron como un tipo muy bobo, un oportunista [...]. De pronto podría ser un tipo como raro, a veces grosero, no muy de confianza. Pero bueno, de pronto alguien algún día va a *hackear* ese Manrique. Por ahora Luis hizo ese, porque él quería contar esa historia. Eso es lo que me gusta, cómo cada persona lo cuenta diferente (Lucas Ospina, 2011: s.p.).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Es esta la posibilidad de "uso" del dispositivo con que Luis Ospina se autoficcionaliza, no de forma directa, sino a través de un heterónimo, o, dicho de otra forma, subrogado a través de un tercero (ficcional), con que cuenta su historia.

Hemos visto hasta este punto cómo el dispositivo Manrique se activa como un discurso rizomático, el cual es compuesto por diversas estéticas, medios e identidades. En este rizoma del yo (auto)ficcional ya no hay límites entre lo autógrafo y lo alógrafo, entre el medio de origen y los implicados en la transmediación. Todo el yo autoral de Manrique es un pretexto para expandir su ficción a otros medios y completar (incluso contradiciendo la ficción previa) la narración del artista: el mito del artista. De esta forma, Lucas Ospina permite la performance del artista ausente, lo que hace eco en la idea de Richard Schechner, cuando afirma que performar significa devenir en otro y en sí mismo, y que la fuerza de la performance radica en la irresuelta tensión dialéctica de los yoes (1985: 6). El cineasta se coloca en un fragmento apenas visible, como en el *collage* donde Bolívar y Santander se intersectan; así, el falso documental esconde, a través de la posibilidad de un cine con una condición postautoral, al cineasta para mostrarlo en el *collage*. *Un tigre de papel* es, también, la autoficción de Luis Ospina, en tanto que comparte, en el collage, el cuerpo y el rostro de Pedro Manrique Figueroa, un hombre fantasmal, ausente, un rumor, pues Manrique es un eslabón siempre abierto para recibir a un nuevo autor que pretenda corporalizar(se) (en) un dispositivo para narrar(se)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARTE III
Cuerpos plurales y cuerpo posthumano, Gómez-Peña, Antúnez y Calle

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7. Cruzar fronteras: Guillermo Gómez-Peña, autoficción de un *etno*performer

LA PERFORMANCE COMO AUTOFICCIÓN, MÁS ALLÁ DE LO TEXTUAL

Guillermo Gómez-Peña (1955) se define a sí mismo como un artista *post-mexicano*, arguyendo su identidad tanto mexicana como estadounidense y de paso chicana. Es uno de los más reconocidos artistas de la performance. Su multidisciplinariedad abarca sus trabajos como escritor, videoartista, performer, activista y director de colectivos artísticos, como es La Pocha Nostra. El trabajo de Gómez-Peña parte del reconocimiento del yo y su transformación, por ello su arte posee un carácter autoficcional y autoperformativo. Su registro discurre en primera persona, y se vincula con lo biográfico, lo que le ha valido que algunos críticos consideren su obra como autobiográfica. Sin embargo, el trabajo de Gómez Peña está afectado por la creación de personajes ficcionales en los que reconocemos al autor sin que ello implique una réplica de sí. Esto provoca entonces que la obra del artista pueda considerarse como una ficcionalización de sí.

Las indagaciones sobre el nivel autoficcional en la producción de Gómez-Peña han sido infrecuentes, quizá porque su imagen ha hecho obvio que el artista está implícito en su discurso artístico; sin embargo, obviar la autorreflexividad implicaría perder un entramado de significados que piden ser abordados. Gabriella Giannachi ha estudiado la obra de este performer en su libro *Virtual Theatres* (2004), al lado de artistas como Eduardo Kac, Marcel·lí Antúnez o Stelarc, pero centrándose en su uso de lo virtual, lo digital y las nuevas tecnologías. De igual forma, en *Digital Performance* (2007) Steve Dixon dedica buena parte de sus apartados sobre lo cíborg en las performances digitales y al teatro en el ciberespacio a la obra de Gómez-Peña. Además, en los últimos años han aparecido otros trabajos críticos donde se analizan las implicaciones de este rasgo, de lo *auto*, entre los que se encuentran "Socializing the Self. Autoethnographical Performance and the Social Signature" (2009) de John Freeman, quien se centra principalmente en el artista colombiano-estadounidense

John Leguizamo y, tangencialmente, en Guillermo Gómez-Peña. Sobre este último, Julio Prieto ha observado la interacción del espectador con la obra a través de internet en "Figuras digitales. Autoficción y prácticas fronterizas en la blogósfera" (2017). Estos trabajos poseen diferentes perspectivas y aproximaciones a Gómez-Peña, estableciéndose como puntos de encuentro crítico con la lectura que en este trabajo se realiza. Pero no solamente se cuenta con la indagación de lo *auto*ral de la performance artística como autoficción, pues ha sido el mismo performer quien ha creado un corpus de obra crítica propia, a través de sus ensayos y "textos perfórmicos" que acompañan sus performances, como es el caso de los libros *Warrior for Gringostroika* (1993) o *Dangerous Border Crossers* (2000). Podría así decirse que la autorreflexividad es un elemento esencial para la obra del performer, pero también para la propia construcción de la identidad del yo artista, reafirmando que obra y autor son indisociables.

Desde la identidad del artista pueden observarse dos elementos determinantes de su estética: crisis e hibridación. La crisis es evidente en el registro estético que utiliza: la autobiografía. Esta crisis se vincula a la(s) hibridación(es) que su obra ejecuta en múltiples niveles, como son lo físico (el cuerpo), lo discursivo (disciplinas artísticas) y su identidad (lo nacional). Este último aspecto, la identidad nacional, es un eje determinante de su obra, luego que, en sus propias palabras, esta ha sido afectada desde que en 1978 se "ha forzado" a sí mismo a cruzar la frontera entre México y Estados Unidos (1991: 81). Lo cual puede ser visto como el acto que genera una transformación en la percepción que de él tienen el espectador y la crítica, pero principalmente él mismo. Ya no sería un simple mexicano, sino un ser en transformación; un mexicano radicado en Estados Unidos, es decir, un *chicano*; o, simplemente, un "American performance artist", como se refiere a él la crítica de la performance Erika Fischer-Lichte (2008b: 44), despojándolo de cualquier vínculo nacional con lo mexicano. Mientras que desde la mirada de un crítico que ha profundizado más en su obra, Richard Schechner, aparece como un "bi-national performance artist" (2013: 28). Y, la más importante, su autopercepción, como ya se dijo, la de ser un artista *post-mexicano.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin embargo, su periplo para "convertirse" en ser bi-nacional, un ser híbrido, un mexicano-estadounidense, al realizarlo discursiva y factualmente, para poder

manifestarlo como un acto estética y políticamente significativo, excede el terreno de lo anecdótico. Este es un traspaso (multidireccional y multitemporal) de la identidad nacional, que aparece como un flujo inaprehensible en toda la obra de Gómez-Peña. Por ello, la identidad se expondrá como un híbrido para cuestionar lo que está a ambos lados de la frontera, revelando la interzona que esto produce. "My version of the hybrid is cross-racial, polylinguistic, and multicontextual. […The hybrid artist's job] is to trespass, bridge, interconnect, reinterpret, remap, and redefine; to find the outer limits of his/her culture and cross them" (Gómez-Peña, 1996: 12). La hibridez, y la crisis implícita en ella, es una posibilidad para el discurso estético. Tomando lo anterior en consideración, en este capítulo se sostiene que Gómez-Peña establece en sus obras un uso de su identidad subjetiva para la conformación ficcional y artística de la estética del *auto-performer* (el yo autor-artista-performer); lo anterior se da como una mecánica que, pese al fuerte énfasis en el yo, formula un discurso político y social, que, desde lo *auto*performativo, ampliará su espectro a la comunidad para ejecutar una performance etnográfico[53], con lo que el artista devendrá en un *etno*performer[54].

Las primeras performances de Gómez-Peña se sitúan en las postrimerías de la década de los años setenta, donde comienza a exponer el enfrentamiento con la otredad cultural, social y política, producto de la hibridación mencionada atrás. El performer establece un discurso que da cuenta de una realidad propia, pero también de la experimentada por miles de mexicanos, chicanos y generaciones de hijos de mexicanos y latinoamericanos nacidos en Estados Unidos. Su arte irá adoptando nuevas formas estéticas, pero también nutriéndose de una realidad que muta con el clima político y la idiosincrasia en ambos lados de la frontera. Gómez-Peña ha criticado los discursos y las prácticas que han generado la adversidad contra los individuos, pero también contra la identidad latinoamericana, y mexicana en particular. En su obra se ha expuesto una realidad donde afloran los actos violentos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[53] Dixon ha subrayado la dimensión de lo "etno" de Gómez-Peña al considerarlo un "ethno-cyborg" (2007: 328).

[54] En *Explore. Investigations littéraires* (2017), Florent Coste observa a la literatura como una "etnografía". Por ello indaga las relaciones entre el autor y la sociedad, los efectos que produce la obra, así como la "agencia" que otorga a sus receptores.

tanto físicos como simbólicos, al igual que sociales e institucionales, que muestran esta interminable confrontación.

Estos aspectos son los que han configurado tanto el espacio simbólico, artístico y político desde donde Gómez-Peña ha realizado su performance como un dispositivo discursivo individual y social. El cuerpo del artista deviene en "pantalla" que, siguiendo a Jacques Lacan implica que "only the subject —the human subject [...] is not entirely caught up in this imaginary capture. He maps himself on it [...as] he isolates the function of the screen and plays with it [...]. The screen is here the locus of mediation" (2002: 127-128). Por lo tanto Gómez-Peña usa su imagen como patnalla para "donner-à-voir" al otro, al inmigrante, el sujeto de la modernidad periférica fetichizado, lo *queer*, en suma, todos esos otros desplazados. El dispositivo de este artista no implica un mecanismo de exacerbación de la confrontación (como oposición), sino como un mecanismo que habilita la enunciación desde otra postura: desde la(s) frontera(s) como realidad y posibilidad de ser-con-el-otro. El valor de la frontera en la obra del artista es una nueva posibilidad o, según el antropólogo mexicano Roger Barta, una nueva sensibilidad "of the exile, who, with a nomad's eyes, discovers that this tangential approach to the border allows him to see things that were once hidden" (1993: 11). En las performances de Gómez-Peña, entonces, accedemos a la mirada del artista, que recorporeiza su vida, pero también permite corporeizar a los otros, como sociedad, para ver desde su mirada lo que permanecía oscuro.

Desde muy temprano en el recorrido de este trabajo se ha establecido la posibilidad de ver al autor (literario) que se autoficcionaliza desde un primer espacio textual (como se observó en Aira, Bellatin o Houellebecq), para devenir en un performer más allá de lo meramente textual. Por otra parte, puede resultar necesario cuestionar, como lo hace Julio Prieto, la relación entre la performance y la autoficción, dado que el último término ha surgido de los estudios literarios, para observar a artistas (del cine, artes plásticas y de la performance) como autoficcionalizadores (Duchamp, Jodorowsky y ahora Gómez-Peña). Para Prieto, la relación entre la acción escénica del yo y la autoficción se puede entender si se sigue a la teoría de la Philipe Lejeun en *Le pacte autobiographique* (1975), a partir del cual se establece, primero,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la idea de pacto autobiográfico y, en un segundo momento, la posibilidad de ir más allá de una "auténtica" o "inalterada" correlación entre mundo-vida del autor y discurso novelístico o estético, y acceder así a un camino hacia la "figuración". Este ir más allá, siguiendo a Lejeune y a Prieto, es posible si se piensa en la "autofiguración" del yo en vinculación, no necesaria, no directa, no inalterada y no auténtica del yo "real" (el autor real), sino en su intención autoral por figurarse en su obra.

La exploración del vínculo entre lo autobiográfico y la performance como autoficción está también presente en las preocupaciones de críticos como John Freeman o Anxo Abuín. Este último reconoce que el espacio performativo "opens up equally, intensely, to the lyrical and autobiographical, or the autofictional […where] representation is thought of as setting in motion an open process which oscilates continually between life and art" (2011: 154-156). Es esta intersección marcada por el arte y la vida, por lo ficcional y lo biográfico, que abre el camino a lo autoficcional en la performance. Más aún, Abuín señala que la performance en su versión autobiográfica se asocia a la idea propuesta por Deirdre Heddon, de un "watchful eye/I of the world", que se hace necesario en el mundo contemporáneo como vía para dar testimonio, pero también como un impulso por intervenir la realidad (158).

De forma similar, las nociones de Lejeune son empleadas por Freeman, para quien las "afectaciones" de lo autobiográfico, que componen esos rasgos que alcanzan el ámbito de la ficción, ponen en contacto al autor y al lector que ya no se obliga a aceptar un pacto de realidad autobiográfica, porque el autor da elementos para aceptar que ambos están ya en otra posibilidad de expresión del yo autoral, en la figuración de sí. Estas ideas, dice Freeman, pueden trasladarse a la performance, donde, "certainly, we need to substitute spectator for reader and performer for author" (2009: 124). En tanto que Prieto recuerda a Hayden White, quien afirma que esta autofiguración, que se entiende como autoficción en la performance, implica que "[la] representación visual y performática no se trata solo de la construcción de una voz o una figura narrativa, sino también y sobre todo de una *ficcionalización del cuerpo*, un *emplotment*" (2017: 104); este par de ideas que enlazan la noción de cuerpo y ficción son las que Prieto luego unirá a la propuesta de una "poética del cuerpo" de Masiello

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francine. Los términos explorados por Prieto no son ajenos a las indagaciones que a lo largo de este trabajo se han realizado, y aparecen así como afirmaciones de la posibilidad de presentar(se) en la performance como el yo autor-performer y alcanzar, no una reproducción mimética de sí, sino un figurarse e incluso un desfigurarse, en el entramado textual-gestual-corporal, para devenir en sí y en otro sí de sí mismo.

Una vez asumida la vía para hablar de la autoficción performativa, como acción que encadena la performance del individuo y su identidad, se puede advertir de la necesidad de observar ciertas performances, como *etno*-performances que se dan a través de la autoetnográfico. Al respecto aclara Freeman:

> Autoethnograpy differs in that whilst it can present and individual performer's perspective, it is one that draws on and connects to a collective undestanding. It is a site for recognizing communities as well as individuals […]. Autoethnography is thus related to autobiographical and to ethnography (122-123).

La autoficcionalización del performer se presenta ya no como un acto unidireccional, del yo autoral como otro yo en la ficción, sino que avanza a un nivel más allá de la ficcionalización del yo, para transformarse en el yo-*communitas*. El traspaso a lo etnoperformativo "is a form of self-narrative that locates the self within social context […made by] performers who place the story of their lives within recognition of the social context in which they occur" (124-125). Esto implica articular un discurso que, al no detenerse en la exploración estética o intelectual, logre alcanzar la expresión de una sociedad. La auto-ficción transmuta en meta-auto-ficción: ficcionaliza el yo que deviene en un yo ficcional y, entonces, el yo ficcional en yo social dentro de la ficcionalidad performativa. "[That] implies a shifting of the autobiography-by-rote of elitist postmodern performance towards a complex body of exchange between spectacle and spectator that explore issues of identity, self-presentation and self-recognition" (127), afirma Freeman.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pero no sólo se trata de términos traídos desde la teoría literaria, cultural y de las ciencias sociales a las performances de Gómez-Peña. Ha sido el mismo artista quien ha afirmado que sus acciones tienen como mecánica y fin una "antropología

inversa", equiparando sus performances a una labor antropológica que se conduce a través del arte. La idea de "antropología inversa" ha sido expuesta por Roy Wagner en su emblemático *The Invention of Culture* (1975) y luego en una aplicación en el ámbito latinoamericano por Eduardo Viveiros de Castro en *Metafísicas canibais* (2015), como una posibilidad para intentar no acceder al pensamiento del otro a través de nuestro pensamiento, sino crear un desvío para "recolocar" nuestro pensamiento desde la posición del otro; no para observar y "entenderlo", sino para observarnos a nosotros mismos desde su posición. Antropología y arte aparecen como vías que permiten articular un mismo ejercicio para sí y para la otredad, y para sí desde la otredad. Respecto a esta posible acción, el antropólogo especialista en el ritual, el drama y el espectáculo, Victor Turner, ha observado en *From Ritual to Theatre* (1982) y en *The Anthropology of Performance* (1986) los puntos de encuentro entre ambos territorios, lo que ha sido continuado por el artista, crítico y teórico de la performance Richard Schechner en *Between Theatre and Anthropology* (1985). Mientras que la socióloga Josefina Alcázar, quien también es curadora de algunas exposiciones y performances de Gómez-Peña, sostiene en "La antropología inversa de un performancero postmexicano" (2012) que este artista posee características provenientes de su experiencia de vida para articular una acción etnográfica, pues:

> Es un fuereño permanente, un funambulista cultural que camina sobre líneas fronterizas: nacionales, culturales, lingüísticas, étnicas, disciplinarias, artísticas y, por lo tanto, se enfrenta a los prejuicios, velados o descarados, sobre el Otro. Y esa delgada cuerda por la que camina Gómez Peña, desarmando y desmitificando al Otro, está tensada por la ironía (16).

Es esta característica, de no-pertenencia, la que faculta a la mirada de Gómez-Peña para expresarse y expresar al otro o a sí desde el otro[55]. Se trata de un encabalgamiento entre la otredad que es propia y lo propio que es la otredad. Gómez-Peña se mitifica como artista para remitificar lo que ha perdido su valor mítico y, siguiendo a Alcázar,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[55] Se trata de una articulación de la propia imagen o "self/image" que el artista emplea como pantalla, la cual articula un encuentro con el otro. Jones recuerda que para Lacan: "the subject is always already photo-graphed in the pure view of the gaze; the photograph is *a screen* where subject and object, self and other, *interwine* to produce intersubjective meaning" (2006: 49; las cursivas son mías).

también para desmitificar algo de la otredad. Esta mecánica es la que habilita una antropología inversa a la vez que su etnoperformance.

Por otra parte, lo meta-autoficcional en la etnoperformance se explica como una forma de dar cuerpo o corporeizar. Los términos a los que acude Prieto, ficcionalización del cuerpo, *emplotment* y poética del cuerpo, deben ser vistos ahora como un dar cuerpo a la autoficción individual, pero, a su vez corporeizar una sociedad, o, al menos, a una parte de una determinada sociedad. En consideración a esta perspectiva de la obra como etnoperformance, aquí se observan las piezas de Gómez-Peña en la complejidad de elementos que vinculan; entre ellos, los discursos estéticos/políticos que transitan por la identidad trasnacional y la crisis de la migración indocumentada entre México y Estados Unidos. Estos discursos confluyen en el trabajo del creador vislumbrándose como la obra de un autoperformer. Pues, siguiendo a Michael Kirby en *The Art of Time* "autoperformes […] acknowledges and investigates the relationship between subjective perspectives and the social-historical manifestations of construction" (citado por Freeman, 2009: 120). Estas acciones, que se centran en lo individual, en el cuerpo del artista y, con ello, son recentradas en lo social, portan un sentido de emancipación, en términos de Jacques Rancière (2010). La etnoperformance otorga agencia al espectador en la apropiación de lo performativo para dar cabida a la irrupción de su propio discurso político en un entorno de marginalización del yo; esto se verá más adelante cuando se aborden piezas como el ritual-perfrormance *Mapa/Corpo 2* (2007).

PERSONAE, LOS ROSTROS DEL PERFORMER

No es ninguna sorpresa hablar de los rostros que articula Guillermo Gómez-Peña en sus acciones performativas, individuales y en colectivo. Una larga lista que incluye al Border Brujo, el Guerrero de la Gringostroika, el Aztec High-Tech[56], Mexterminator,

[56] Sobre la conformación de Gómez-Peña como un cíborg por la incorporación de la tecnología en su cuerpo, Dixon señala que, a diferencia de Stelarc (quien busca poner sobre la mesa el tema de la obsolesencia del cuerpo humano), el performer mexicano lo hace con una intención muy distinta. "His cyborg is merely a new form of alien, another sociopolitical outsider, a new victim of the reactionary postcolonial capitalism […]. This pesimistic view of the cyborg asserts Gómez-Peña´s view that high technology is 'intrinsically dehumanizing' and that a critique of technology overlaps with a critique

entre otros, hacen evidente la ficcionalización de la personalidad autoral. Al respecto, Prieto ha señalado que:

> En las autofiguraciones transformacionistas de Gómez Peña, la dimensión autoficcional más pregnante atañe al cuerpo: el cuerpo del autor se ficcionaliza, deviene *cyborg*, *ethno-techno* o transexual, o bien "deviene mujer" en el sentido deleuziano (2017: 109).

Pero no sólo se articula la noción de devenir en el sentido de Deleuze y Guattari (1975 y 1980), sino la idea de estos filósofos de la desterritorialización, la cual se da en la búsqueda de un punto de fuga que permita articular un discurso fuera un territorio restrictivo. Cada performance suele requerir una nueva ficcionalización de sí, cada personaje aparece como una línea de fuga ante una frontera que se tiende a cruzar, se ha cruzado o por la que se quiere trazar una trayectoria inversa.

La performance *Border Brujo* (1988) es una autoficción de sí que a su vez se evidencia como una metaficción de la autoperformance: una autoficción que se autoficcionaliza. El uso de su *personae* por parte de Gómez-Peña conforma un dispositivo que se expresa desde un yo. Siguiendo a Abuín, "It is the game of identities dealing with human existence in which the "I" comes together in successive tropes like *a system of meaning*" (158; las cursivas son mías). La autoficción performativa será así el dispositivo de significación a través del yo y las figuraciones del yo. Border Brujo es una figura compuesta por quince personajes que hablan cada uno las diferentes "lenguas" de la frontera, que se anexan a la identidad del performer para, como se dijo en un apartado anterior, formar lo que Michael Wilson llama una "mega-identidad" (2006: 70). Schechner recuerda que:

> Border Brujo was a character, a performance artist, an alternative chronicler of community life, a cultural prisioner, a homeless shaman, and the village fool […]. Border Brujo *taught* Gómez-Peña how to cross the borders of

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

of capitalism" (2007: 328-329). Este uso de la tecnología y lo cíborg será considerado adelante en relación a la obra de Antúnez.

> cultures, communities, institutions, and territories (2013: 316; las cursivas son mías).

Este cruce de fronteras incluye la identidad del performer, al transgredir la figura monolítica del individuo para que converjan en su cuerpo múltiples identidades. La frontera es un punto de convergencia y el performer aparece como una frontera que intersecta otras identidades. Gómez-Peña advierte: "I carry the border with me" (1996: 5), así él corporeiza la frontera donde su identidad expone a su yo y a su yo-otro. En el artista actúan las fuerzas de la frontera que atraen, expelen, adoptan y niegan lo otro.

Si en algunos de las performances de Gómez-Peña el foco discursivo estaba en el cuestionamiento del colonialismo como constructor de la identidad mexicana y latinoamericana, en paralelo ha desarrollado un señalamiento sobre la problemática del migrante, principalmente, mexicano, en Estados Unidos. *Border Brujo* es una performance donde el texto literario, leído por él, excede lo lírico para anexarse a lo ritual, a la curación del individuo transfronterizo (de ida y/o vuelta, o en movimiento perpetuo). La sanación proviene del poder del brujo, de la conexión prehispánica y mestiza mexicana con la figura del chamán. En una versión posterior, en video, de *Border Brujo* (1990), la construcción estética y discursiva es distinta; el brujo muta en mariachi-macho mexicano, pero el intento de sanación del daño continúa en esta versión, luego que las prácticas coloniales e imperialistas estadounidenses sobre México se mantienen. Los decorados dejan de ser elementos accesorios para atraer el simbolismo y para cuestionar el cliché en sí mismo. Otros factores lingüísticos son adoptados para exponer la problemática de la segregación; estos son, la alternancia del inglés y el español, el uso del spanglish, pero también la exageración en la pronunciación incorrecta, en la cadencia del español como interferencia con el inglés. Así, las formas plásticas y las sonoras, unidas a la actuación y al texto literario-performativo, apuntalan la interferencia cultural mexicana-norteamericana y la imposibilidad de aislar elementos de estas culturas que ya se han intersectado.

En todos los casos mencionados, la figura del artista es central, así como sus migraciones hacia los caracteres que encarna, sea el MadMex o sea el Border Brujo, siempre son formas reconocibles de Guillermo Gómez-Peña. El artista expone su

nombre, su identidad y su historia personal, que transmigra de ficción a la ficción que representa. Además de que el personaje sabe que ejecuta una autoficción performativa, por lo que el discurso estético es autorreferencial. Se pone en relieve su andamiaje, su valor y sus posibilidades en el mundo. Esta autoconsciencia desde la ficcionalidad tiene un trasfondo ontológico, al reconocerse a sí como ficción y al mundo que rodea al cuerpo real/ficcional como una narrativa ficcional. Esta experiencia individual va creando una antología de "casos únicos" que se conectan. Dice Gómez-Peña en el texto "Performance como peregrinación binacional":

> Crossing the border meant much more than having to learn English. For this time I had to confront Protestant ethics, pragmatism, hyper-individualism, cultural depravation, and racism on a daily basis; for the first time in my life, I was truly alien and scared, without a family, a community, or a language (1991: 59).

Esta experiencia "única" de su aislamiento, se encadena con otros casos "únicos" que, a diferencia de la del performer, no han sido enunciados; así, la antología de casos "únicos" será producto de esta vinculación del yo que aparece para evocar a la colectividad. El cuerpo de Gómez-Peña, como materia y recipiente, es único e intransferible; mientras que los personajes, los elementos que los enmarcan, los rasgos que los configuran, fluyen hacia la idea de la comunidad.

CRUZAR MIRADAS; CRUZAR FRONTERAS

Los procedimientos estéticos de Gómez-Peña implican configurar el lenguaje performativo a través del empleo de lo lírico-escritural, como se ha visto, pero también por medio de lo irónico, la parodia, el cliché y lo ritual y (pseudo)ritual. Además del uso de la performance como un proceso individual, Gómez-Peña ha abierto su particular estética a la posibilidad colectiva, con su temprana conformación de grupos teatrales, como ha sido el Taller de Arte Fronterizo en 1985 o el colectivo La Pocha Nostra, creado con Roberto Sifuentes y Nola Mariano en 1993, grupo con el que continúa realizando performances. También es posible ligar este énfasis puesto en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

colectividad en la expansión hacia un público que se reconoce en la performance a través de lo ritual o (pseudo)ritual; y, más aún, también por el empleo del diorama viviente (a veces "dioramas murientes" o "dioramas agonizantes", como el artista los llama), como una vía para la performance en la colectividad. Sobre este último elemento, el diorama, es importante recordar que está vinculado a formas culturales institucionalizadas. Sus principales usos como artefacto cultural contemporáneo están asociados al museo, a la galería, a la divulgación de la ciencia y la cultura; y, en el pasado, se asociaban al discurso historiográfico y naturalista, producto de las prácticas coloniales. En el caso de los dioramas vivientes de Gómez-Peña, estos buscan contraponerse a las formas discursivas institucionalizadas; es decir, emplea la forma de la institución para cuestionarla y descentrarla.

Esta mecánica del diorama museístico, calculada para que el espectador se aproxime a "recibir" información de forma unidireccional, a conocer *al* o a *lo* otro, es el dispositivo que Gómez-Peña ha subvertido y, con esta subversión, busca articular lo que atrás se refirió como una "antropología inversa". Desde sus primeras piezas de este tipo, como son *Dos amerindios no descubiertos* (1992), donde Gómez Peña y Coco Fusco se presentaban dentro de una jaula en la cual encarnaban a dos salvajes dispuestos para su observación, hasta los más recientes dioramas, expuestos en la última década, el autor ha aprovechado este dispositivo [57]. Esta pieza *Dos amerindios*… fue exhibida en Madrid, en la Plaza de Colón en 1992, año de la celebración del quinto centenario del así llamado descubrimiento de América. De esta presentación, Gómez-Peña recuerda:

> Los *guías* del museo nos daban de comer en la boca, y nos conducían al baño atados con correas para perro. Unas placas taxonómicas expuestas al

[57] Coco Fusco señala: "We worked within disciplines that blur distinctions between the art object and the body (performance), between fantasy and reality (live spectacle), and between history and dramatic reenactment (the diorama)" (1995: 29). Para Fusco, el uso del diorama permite la confluencia de elementos, tanto de distintas formas arísticas, como de sujetos que establecen relación, como son el performer y el espectador, incluso para subvertirla. De ahí que la artista haya continuado con el uso de este dispositivo, como es *The Incredible Disappearing Woman* (2001) que expone el abuso laboral, social y sexual que sufren las mujeres de las maquiladoras en la frontera entre México y Estados Unidos. El diorama se compone por el video proyectado en el fondo del escenario y por los actores en el centro del escenario.

> lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico (2002: 83).

Posteriormente, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, estos presuntos amerindios no descubiertos pudieron estar al alcance del público, pues tal y como un diorama naturalista eran una pieza más en el museo.

Figura 53. Un espectador posa para una foto junto a la jaula de los "amerindios" en Madrid. Performance *La pareja en la jaula* (1992) de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. Foto © Nancy Lytle.

Esta pieza interpelaba al público, que aprovechaba su oportunidad para alimentar a los salvajes cautivos, hacerse una foto con ellos, constituyendo una forma de interacción del espectador pero, a la vez, participando, al grado de volverse parte de la pieza performativa sumándose como elementos para la mirada de los visitantes. A la vez, desde dentro de la jaula, "estudiábamos detenidamente (con binoculares) el comportamiento del público que, muy a su pesar, se convertía en turista y *voyeur*. A cambio de una módica donación, ejecutábamos *auténticas* danzas" (83). Se trata, así, de una subversión de las posiciones (observador-observado) por la subversión de la mirada. El espectador recibe la obra y, la obra, los salvajes, devienen en espectadores de los espectadores, que se autoconsideran como los civilizados.

Esta transgresión de los roles es parte de la estrategia de las piezas de Gómez Peña, pero también el uso de los elementos para la conformación de sus personajes (como la indumentaria transgredida y ficticia) y los escenarios que los albergan (jaula, mesa y computadora personal dentro de la jaula), así como su tipificación naturalista, en suma, todo lo que produce el diorama. Ya Donna Haraway en su texto "Teddy Bear

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Patriarchy" (1989) había cuestionado la manera en que ha sido desarrollado el conocimiento de la naturaleza, el precio de producirlo y las posiciones jerárquicas, patriarcales, implicadas en la producción del conocimiento de la naturaleza, donde la conformación de los dioramas del museo muestra los elementos que involucran y la política implícita en su elección y disposición. Haraway se centra, justamente, en la Sala de África del mismo museo de Historia Natural de Nueva York, donde años más tarde Gómez-Peña y Coco Fusco se expondrán; la estudiosa de la naturaleza busca, desde su lectura de la sala, lanzar un cuestionamiento sobre el patriarcado, la eugenesia, la taxidermia y la posición del humano; pero, más aún, su interés es advertir sobre la necesaria ejecución de una reversión de la mirada. Si bien es relevante la construcción y exposición de los dioramas y del museo, es más lo que se revela a través del uso de ellos por los asistentes, que del objeto, la naturaleza y cultura del África. Esta es la idea que Jean-Louis Déotte (2013) expone en *La época de los aparatos*, donde subraya la formulación y función histórica del museo y la exposición como artefactos culturales y políticos; si bien no se detiene en el diorama, podría decirse que éste es un aparato cultural implícito en el museo y la exposición, o un meta-dispositivo: un aparato dentro de un aparato (el diorama en el museo o en la exposición). Es relevante que Oliver Grau (2003) considera al diorama y al panorama como dos formas de exhibición tridimensional que dan paso a la realidad virtual. Este último término es pensando por Grau como un medio tecnológico audiovisual inmersivo. Sin embargo, décadas atrás Artaud (1938) habló por primera vez de una realidad virtual "viviente", la cual era constuirda por el arte teatral. Como se deduce de lo anterior, la exhibición museística, la realidad virtual de las nuevas tecnologías y la teatralidad tienen un punto de encuentro en el diorama, y es esta confluencia de medios lo que Gómez-Peña ha explotado a través de su obra. En esta misma línea, Dixon destaca el valor del diorama en la obra artística de Gómez-Peña.

> [These dioramas were] based on commercial and colonial practices of exploitation: the Freak Show, the Indian Trading Post, the border curio shop and the pornographic window display. Within the elaborate dioramas were exhibited highly exoticized and sometimes brazenly eroticized characters, amid a dense array of artifacts (2003: 499).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El dispositivo estético que es el diorama articula espacios de encuentro con el espectador, que mira a través de la ventana (o las rejas) que paradójicamente también son un límite; pero, en el caso de Gómez-Peña, dicho encuentro implica también la posibilidad de interacción entre espectador y performer, entre sujeto y objeto.

En correspondencia con lo dicho por Haraway, lo que está en juego en los dioramas vivientes de Gómez-Peña, donde el espectador interactúa con los "objetos" de su observación, es el uso que se hace del cuerpo del otro. Para el artista, dichas instalaciones-performances tienen una mecánica clara, actúan como:

> escenografías para un teatro de las patologías culturales de la globalización, como un espacio ceremonial sui generis donde el espectador/participante —principalmente el europeo y el anglosajón— pueden mediar sobre su propio racismo hacia las culturas subalternas (2012: 81).

Esto es claro si se recuerda que con los "amerindios", el público acepta el enjaulamiento y la exposición de los sujetos; el espectador es parte de un sistema de explotación, como sucede en la Bienal del Museo Whitney (1993), donde se les ha ofrecido a los espectadores pagar cinco dólares por ver los genitales del macho y, éstos conocedores del arte expuesto en este tipo de eventos de arte contemporáneo, han completado el proceso al ejecutar el pago por el derecho a la mirada a lo más íntimo del cuerpo ajeno.

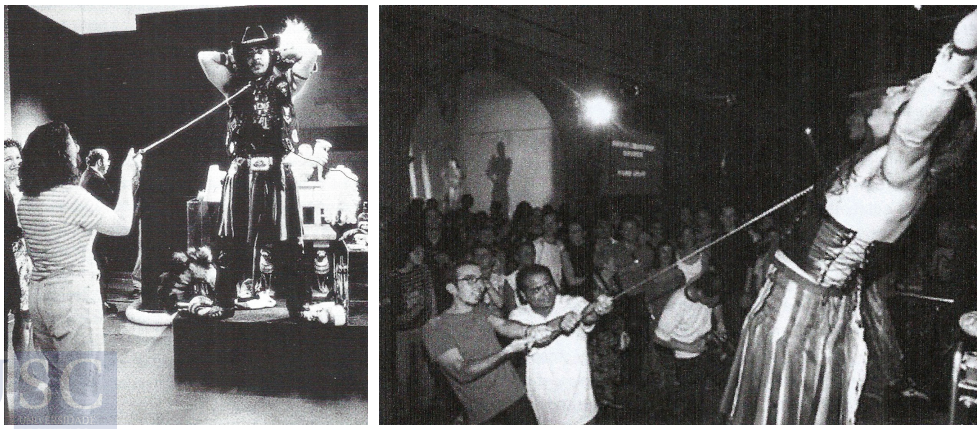


Figura 53. Gómez-Peña es jalado por los espectadores con una cadena atada al cuello. Performance *Ethno-Techno* (1999) de La Pocha Nostra. Fotos © La Capella.

De la misma forma, esta explotación es aceptada por la inacción del espectador que, impasible, mira las correas de perro con que trasladan a los "amerindios" al baño o a otra parte del recinto.

Este mismo uso del cuerpo se da en numerosas acciones de Gómez-Peña, donde su público jala del látigo que lo sujeta por el cuello, como sucede en la acción realizada en La Capela de Barcelona en 1999. Una acción similar es realizada como una metaficción autoperformance en la Bienal de Liverpool de 2002, donde el crítico de arte Bryan Biggs, actuando en su papel de curador de la exhibición-performance, jala de la cadena atada al cuello del artista; Biggs ofrece esta acción como la presentación a sus colegas curadores de arte de su nuevo espécimen, Gómez-Peña, un artista del mundo no desarrollado.

Figura 54. El curador Bryan Biggs jala a Gómez-Peña con una cadena atada al cuello en la Bienal de Liverpool. Performance *Ethno-Techno* (2002) de La Pocha Nostra. Foto © Manual Vason.

Este procedimiento autorreflexivo expande e interconecta las identidades explotadas del mundo colonial (cautivos, esclavos y ejemplares de las colonias) al mundo postcolonial, pero también como correlato del mundo del arte contemporáneo. Así, el artista mexicano deviene un ser fetichizado, exponiendo que, aún en un entorno como el de la bienal de arte, la identidad latinoamericana participa del fetiche, de la exotización y de la mirada colonial. Visto lo anterior, no es gratuito que su diorama viviente presentado en el museo Tate de Londres en marzo de 2003 se titule *Ex*

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Centris. A Living Diorama of Fetishized Others. Estas piezas de Gómez-Peña y La Pocha Nostra, *Ex Centris* (también presentada bajo el título *Ethno-Techno*), explotan las posibilidades ya mencionadas del diorama, mientras se articula exponiendo el uso de la tecnología como marca simbólica de pertenencia (o no pertenencia) a la civilización occidental contemporánea; simultáneamente, exhibe el cliché nacionalista y el lugar común con que la discriminación opera.

El manejo de la lengua inglesa puede ser visto así como una marca de pertenencia a esta civilización occidental, por ello, en esta pieza como en toda la obra de Gómez-Peña, hay una insistencia en la alternancia del uso de la lengua, entre el español y el inglés, así como en la intersección de ambas en el spanglish. El spanglish implica tanto un "code-switching" (alternancia) como un "code-mixing" (mezcla). Este es un rasgo político más con el cual el arte del performer evidencia la ruptura con las identidades nacionales, sean producto de un proyecto de Estado o del cliché y la estigmatización. Más aún, señala la pertenencia a una interzona, a una existencia lingüística y cultural en el "borde". En este sentido, la preferencia en el uso del idioma por parte del performer subraya la pertenencia a un paradigma donde lo nacional ha dejado de ser esencial y con ello la lengua nacional puede ser trascendida; con ello, Gómez-Peña emite un discurso sobre la identidad posnacional[58]. Desde sus primeras performances, la alternancia de la lengua ha sido un rasgo de reconocimiento también de la cultura de la población de origen latinoamericana en la frontera sur de los Estados Unidos; el arte chicano de los años 1970 impulsó la idea de una cultura de frontera, una frontera que se cruza, que implica el traspaso de personas, ideas y cultura y, por ello, el encuentro entre las lenguas[59]. Sin embargo, en *Ex Centris* el uso del

[58] De ahí que este artista haya realizado el proyecto *Posnacional* (2013-2020), que involucra una serie de performances y talleres, entre ellos *Posnacional 2: Glosolalia. Gómez-Peña y La Pocha Nostra en tiempos de pandemia* (2020).

[59] La performer Coco Fusco señala, desde el título de su libro *English is Broken Here* (1995), el multiculturalismo tangible en los Estados Unidos y en América Latina. Como muestra de ello, expone el uso y afectación de la lengua inglesa; en particular, se enfoca en la política de la "apropiación": artistas blancos apropiándose de las culturas subordinadas y miembros de estas culturas subordinadas apropiándose de elementos de las culturas hegemónicas. Un ejemplo en particular es el uso de la lengua inglesa, aunque no sin someterla a una cierta alteración para, al afectarla, hacerla verdaderamente propia.

cliché no se agota en sí mismo, sino que conforma una operación que transgrede el cliché para confrontarlo, cuestionarlo y subvertirlo.

La tipificación de la obra artística cambia, en tanto cambian los lugares donde se presentan, sucediendo lo mismo con el título de las piezas, que muta. Así, un diorama viviente se retipifica como un "interactive living museum" de monstruos sagrados y salvajes artificiales; o la tipificación es nuevamente modificada para ser una performance e instalación o, más sincréticamente, performance-instalación. Esta alteración constante, sobre cómo se tipifica y, por ello, cómo se asume desde la posición del artista la obra que se presenta, es significativa, en tanto que precondiciona al espectador y conduce su mirada y, posiblemente, su actuar.

La acción del espectador es regida por la aceptación factual de que el objeto artístico, los performers, se hacen presentes como el otro, y esa alteridad es un ser monstruoso. Sobre el monstruo, es la misma Haraway (1989) quien nos recuerda que el monstruo fue siempre el límite de la comunidad; el monstruo, como el otro, el ajeno a lo natural, a lo correcto, es el *borde* que nos separa de lo propio. La pertenencia al territorio de lo monstruoso, siguiendo a Margrit Shildrick (1996), abre el espacio para el desprecio, el uso y el abuso de las otras vidas no "correctas", aquellas marcadas como las que no importan, entre ellas, para el mundo patriarcal, las vidas de los cuerpos femeninos, siguiendo a Judith Butler (2002). Estas posturas coinciden con el arte de Gómez-Peña, tanto en *Ex Centris*, como en *Ethno-Techno* y en otras de sus performances, donde él y su colectivo de performers consideran que

> The spectacle of the Other-as-freak by decorating an "enhancing" our bodies with special-effects make-up, hyperethnic motifs, handmade "lowrider" prosthetics and braces, and what we term "useless" or "imaginary" technology. The idea is to heighten features of fear and desire in the dominant imagination and "spectacularize" our "extreme identities," with the clear understanding that these identities have already been distorted by the invisible surgery of global media. We then pose on dioramas as "artificial savages" making ourselves completely available for the audience to "explore" us, change our costumes and props, and even replace us for a short period of time (2005: 63).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Luego de esta descripción de la modificación del cuerpo del performer y de la intervención del espectador, primero como observador, se puede afirmar que la mirada, siguiendo a Maurice Merleau-Ponty (1968), tiene ya un componente táctil, que antecede a lo táctil al "tocar" desde una posición pre-táctil.

> Every visible is cut out in the tangible, every tactil being in some manner promised to visibility and that there is encroachment, infringement, not only between the touched and the touching, but also between tangible and visible, which is encursed in it, as, conversily, the tangible itself is not a nothingness of visibility, is not without visual existence (134).

De esta forma, ya desde la mirada y luego manualmente, el espectador toca, acciona y altera los cuerpos que los performers han entregado ante ellos. El espectador crea con esos cuerpos nuevos dioramas vivientes que resignifican los discursos plásticos-performativos-corporales. Por tanto, el espectador produce y/o reproduce identidades que, como se ha visto en las performances-instalaciones, afirman el cliché, el estereotipo de la cultura y del individuo mexicano y latinoamericano: sombreros, armas, cuerpos que permanecen desnudos o son desnudados, cuerpos travestidos, cuerpos violentos y violentados.

> People get to choose for a "menu of possible interactions," which changes from site to site. Among other options, they can whip us, handle us roughly with S&M leashes, "tag" (spray paint) our bodies, and point replicas of handguns and Uzis at us (Gómez-Peña, 2005: 63).

El espectador puede volverse parte del diorama (en la imagen anterior, el espectador partícipe aparece en la esquina inferior izquierda), o bien negarse a ello y alejarse al terreno del público, sin que por ello evite que, ahora, es un co-autor de la acción performativa. La composición creada expresa la identidad del otro, a quien ha manipulado, para construir un discurso estético con materiales que le son ajenos: los cuerpos y la identidad extranjera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Figura 55. Diorama compuesto por un espectador en el Tate Museum, Londres. Performance *ExCentris* (2003) de La Pocha Nostra. Foto © Hugo Glendinning.

Esta acción del espectador se emparenta con la realizada años antes en la performance-instalación *Templo de las Confesiones* (1995), donde el público confesaba sus "pecados interculturales": racismo, discriminación, fetichismo, clichés, pero también su odio. Gómez-Peña se encontraba dentro de una vitrina, como una imagen sacra, San Pocho Aztlaneca, ante la cual acudían los espectadores a externar su "pecado". De ambos lados de la vitrina, el objeto observado y el observador, contaban con micrófonos y audífonos. Una vez más se articulaba la mecánica del diorama, gracias a la vitrina (en otros casos, la reja) que encierra al otro, tras un límite que aparenta no poder permitir contacto físico. Esta performance involucró otro tipo de interacciones, como la escritura del mensaje en tarjetas, como sucedió en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México (1995); las tarjetas mutaron a un número telefónico gratuito para dejar un mensaje grabado con su "pecado intercultural" o a través de la comunicación electrónica con la popularización del Internet en las performances en Washington y otras ciudades. Este aspecto, del espectador expandido a través del Internet, es el foco de interés para el análisis de Prieto (2017) respecto a la obra de Gómez-Peña.

Lo que aquí es relevante es que *Ethno-Techno* y *Templo de las confesiones* se vinculan al representar una forma para la expresión del espectador (presente, ausente

o virtual), para mostrar quién es el otro. Esta es la posibilidad que el espectador utiliza para confirmar la fetichización, el prejuicio y la imagen del otro, producto de los medios globales. Lo anterior se enlaza con la idea presentada por Edward Said en *Orientalism* (1978), quien sostiene que poseemos una representación manipulada de oriente, producida por occidente, como una consecuencia del imperialismo que ha marginalizado a estas culturas, y el uso de los medios para afianzar estos imaginarios. Si bien ambas performances buscan evidenciar la imagen afectada de estas identidades, la performance-instalación y el acto ritual de confesión de los "pecados interculturales" también representan la oportunidad para poder establecer un diálogo con el otro, que busque la aproximación y el entendimiento, así como para mirar su imagen desde la mirada del marginado o del feticheizado.

EX MACHINA, RITUAL EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

La autorreflexividad es una característica estética frecuentemente empleada por Gómez-Peña en la pieza *Ex Machina* (2016) (alteración de *Mapa/Corpo 2*, de 2007). Con una nueva conexión de lo performativo y lo ritual, el artista expone el periplo migrante y el periplo del cuerpo del performer como dos caras de un mismo fenómeno que es, a la vez, individual y colectivo, artístico y antropológico. Como sucede en gran parte de las acciones de Gómez-Peña que poseen una "base" textual, el texto de esta performance es de la autoría de este performer, pero esto, más que ser un rasgo de propiedad autoral, es la vía en que el yo autor se expone y se figura en su autoficción. Así, se articula lo que Abuín nos advertía sobre la autoficción teatral, la cual "tends to narrativize the stage and to subordinate theatrical action and interpresonal dialogue, favoring instead the monologized and lyrical reflections of a central *I*" (159). El artista da centralidad a una performance basada en lo lírico y lo monológico del yo. El autoperformer recita:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [Este es] el insólito viaje que me trajo a este escenario. Cinco siglos de dominación extranjera total. 1492 performances en los cuales me he cortado las venas y el cabello, me he tirado pedos inconcebibles. He comido ante el público, he recreado mi nacimiento, he involucrado a mis antepasados, he

> conspirado contra el gobierno, he pedido empleo, he perdido mi identidad, me he auto-deportado a México, he regresado nadando, he cambiado la posición de mi alma dentro de mi cuerpo, he reconfigurado mi cuerpo entero para darle cabida a tus caprichos, para confirmar tus temores. Estimado público extranjero, aquí está tu miedo encarnado en mi corpo body arte facto, hay! my body elastic, mi cuerpo celluloid, my cuerpo pasional, mi cuerpo folklorique, my body cartographic, mi cuerpo cyber-punk, my body rupestre, my cuerpo ceremonial, my body millitant, mi cuerpo metaphor, my bloody body cuerpo, adentro me integro en un concierto de adioses, me amortajo en un futuro incierto (2007: s. p.).

Es al recitar este texto autoficcional que se posibilita que cuerpo y texto (narración o ficción de sí) se entrelacen, como en un ritual se une la recitación (la oración) a la acción acompasada (como los giros interminables de un derviche). En la performance, el performer-chamán-merolico-sanador altera el ritmo de su respiración, crea una instancia auditiva monocorde que afecta su cuerpo, pero también crea un espacio auditivo y visual que alcanza al participante del ritual, en este caso, al espectador-participante. Con la retahíla de frases sobre la propia historia se reemplaza al pregonar las palabras sacras con que se invoca lo divino; la unión es del participante con la existencia del artista, creando con la acción performativa una realidad a la que es posible unírsele, como en cualquier ritual donde se pretende el re-ligarse con la deidad.

Este mundo creado por Gómez-Peña, el intersticio que instaura su ficción y ritual, excede la problemática migratoria sin abandonarla; es más, la vincula a un contexto que da significado a las narrativas individuales afectadas por el mundo contemporáneo. En la pieza *Ex Machina* aparece el señalamiento del individuo como margen o borde(r) de una narrativa global. Esto compone una interpelación desde el discurso estético de la performance, a una realidad donde, por una parte, ni el cosmopolitismo banal que surge como utopía de la globalización, ni el cosmopolitismo como vía para la paz perpetua, de acuerdo a Emmanuel Kant (1991), han sido realizados. Por el contrario, han demostrado, siguiendo las notas de Gómez-Peña para el diorama *Ethno-Techno*, que la globalización y los medios globales han

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

excluido, a fuerza de la explotación, sexualización y la fetichización, "various cultural *otherness*[*es*] that are not included in the so-called *global project*" (citado por Jones, 2006: 188).

La performance *Ex Machina* involucra a varios artistas del colectivo La Pocha Nostra de manera alternada; los cambios o adecuaciones hechas ex profeso para en el lugar donde se realiza la acción performativa son significativos. Uno de estos cambios corresponde a la ejecución de la performance *Ex Machina* en Buenos Aires en 2007, donde la acción fue titulada como *Mapa/Corpo 2: Ritos interactivos para el nuevo milenio* en 2007. En este título está presente la idea de corporalidad, pero en asociación directa con el mapa y el cuerpo (el mapa y el territorio, como el libro de Houellebecq) y, por lo tanto, el desplazamiento del cuerpo a través del territorio. Asimismo, el territorio como objeto representado en el mapa y el cuerpo como constante física, real. En este caso, dicho desplazamiento no se limita a la migración (in)documentada, sino que incide sobre los otros desplazamientos de la globalización, de bienes, servicios, de flujos de capital y de corporaciones trasnacionales.

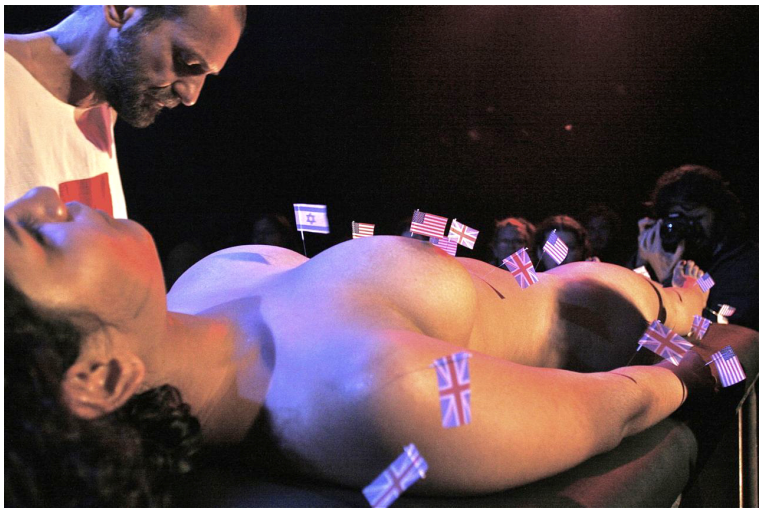


Figura 56. El cuerpo femenino como territorio marcado durante la performance en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Fotograma de la videodocumentación de la performance *Mapa/Corpo 2* (2007) de La Pocha Nostra. Videodocumentación © Gray Wetzle y La Pocha Nostra.

Esto aparece como correlato de la formulación que Gómez-Peña había expuesto como una forma de la identidad trasnacional por el inevitable desplazamiento y la hibridación cultural, en una época en que la hibridación es la norma, pero también un elemento que, como se dijo atrás, pretende ser negado o desplazado. Desde el discurso

de Gómez-Peña, ahora queda de manifiesto que el mundo y la realidad postnacional confrontan al individuo y lo impulsan por nuevas sendas, como se dijo, lejanas al cosmopolitismo como una hospitalidad (internacional) sin restricciones, que es la condición de Jacques Derrida (1999) para una realización del individuo en un supuesto fin de las fronteras. En el escenario contemporáneo, lo que no ha sido visible es la hospitalidad y mucho menos la hospitalidad derrideana sin condiciones, que se ha sepultado con la inhospitalidad como un signo frecuente ante el otro.

Así, la performance de Gómez-Peña con La Pocha Nostra pone en relieve el capitalismo tardío que ha sometido los intereses individuales a los intereses nacionales, pero, más aún, a los intereses del capital trasnacional. Esto reitera lo expuesto por el performer años antes de las performances *Ex Machina* y *Ethno-Techno*: "Goverments and corporations (increasingly more interwined with and indistinguishable from one another) have effectively designed a high-tech prison industrial complex to keep the excluded from bothering us and at the same time to make money from them" (2001: 10). Estos señalamientos son los mismos que *Ex Machina* articula; el subtítulo de la pieza es "ritos interactivos para el nuevo milenio". Ante ello, el rito-performance busca incidir sobre la problemática social recurriendo al *espíritu* primero del teatro, su sustrato elemental: el ritual.

Para esta performance, en el recinto donde se desarrolla la acción se encuentran dos camillas con dos cuerpos y dos sanadores: la "estación de acupuntura" y la "estación de brujería mexicana". Previo al proceso de sanación, los espectadores han transitado entre las camillas, interactuando con los cuerpos enfermos. Las imágenes de los cuerpos son proyectadas en varias pantallas en el escenario, junto al estrado donde Gómez-Peña lee/performa su texto. Uno de los cuerpos, el cuerpo de un hombre, corporeiza al cuerpo de un inmigrante que es cubierto de pies a cabeza con la bandera de la Organización de las Naciones Unidas; la inaccesibilidad a la vista de la cara remite a un cuerpo muerto. Por otra parte está el cuerpo de la mujer: Mapa/Corpo; este va siendo sanando *in situ*, al insertar las agujas de la acupuntura que sirven como asta para pequeñas banderas de Estados Unidos, Reino Unido y otros países del llamado Primer Mundo. En la otra camilla, la de la brujería mexicana, hacen una "limpia" al cuerpo oscurecido y embalado con plástico autoadherible, como una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mercancía inerte, para luego afeitarlo. Gómez-Peña interfiere su discurso afectado inglés-español con expresiones indescifrables para la mayor parte del público, al incorporar frases en náhuatl o (pseudo)náhuatl, que ejecuta como las imprecaciones de un chamán conectadas con una afectada oración proveniente del catolicismo. Al final de la performance, la participación de los espectadores es más evidente, pues la voz de Gómez-Peña insta:

> La administración global invita al público presente a extraer las banderas/agujas del cuerpo de Mapa/Corpo en diálogo con el acupunturista […]. La administración global también invita a escribir su poética del futuro sobre el cuerpo de un inmigrante (2007: s.p.).

Los asistentes así son colaboradores en el proceso ritual de sanación. Estos elementos rituales aparecen en la obra performativa de Gómez-Peña como una posibilidad de articulación del discurso en un entorno de aislamiento y ante el sometimiento del individuo, efecto del capitalismo tardío. De esta forma, el arte autoperformativo/autoficcional de Gómez-Peña vincula espacios, identidades y discursos aislados y, al hacerlo, llama a borrar las fronteras disciplinares, las fronteras entre arte y política, entre autor y espectador.

COMMUNITAS EN EL *BORDE*(*R*)

Luego de observar las implicaciones autoficcionales y etnoperformativas en las autoperformances de Gómez-Peña, y tras la descripción de algunas de las decenas de alteraciones de sí al corporeizar a sus yoes ficcionales, se puede decir que no es posible restringir el sentido de sus obras a simple egolatría autoral. Su práctica performativa no clausura el encuentro con el mundo, no es un vano narcicismo donde se devela sólo para sí su propio reflejo. El diálogo con el mundo queda abierto en la autoperformance del autor como un andamiaje ético, instaurado en medio de la crisis que ella expone. Es por esto que la performance de Gómez-Peña no se detiene en la exploración del yo "real" y su autobiografía, sino que privilegia el paso a la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ficcionalidad y a su valor discursivo que encadena la dimensión social, en la etnoperformance. Al respecto, John Freeman advierte:

> The challenge now is to create a new ethically informed practice: one that approaches self as a social subject [...]. Autobiographical performance is not necessarily a work's record of an authentic historical past (assumedly the lived experience of the author/performer) so much as the ways in which it functions as a form that is fundamental to the construction of modern life (2009: 124).

Esto implica la posibilidad de presentar, a través de las subjetividades propias y construidas por el performer, las identidades marginadas, silenciadas y desaparecidas. Freeman abunda: "they believe that their lives matter, that their stories deserve and even need to be told. In both content and form" (122). El componente ético surge alrededor de la discusión sobre la autoridad para hablar del otro y por el otro. Lo anterior resulta un punto crítico que no puede ser franqueado con la idea de "nadie" debe hablar por otro y que, por el contrario, se debe dar voz únicamente a cada individuo, pues, como apunta Jean-Louis Déotte en "El arte en la era de la desaparición" (2000), hay individuos a quienes se les ha despojado toda posibilidad de dar cuenta de sí y de su condición. Déotte piensa, como ejemplo de los casos más severos de dicho despojo, en los desaparecidos por las dictaduras militares en Latinoamérica; pero su postura puede expandirse a otros individuos, por ejemplo, a los desaparecidos durante su periplo como migrantes en que buscan cruzar la frontera (sea la de México con Estados Unidos o sea el Mediterráneo para alcanzar Europa) que son los sujetos en los que se centra la performance *Ex Machina* (*Mapa/Corpo 2*).

El dispositivo de Gómez-Peña, su cuerpo, su historia y su vinculación ficción-vida, puestos en funcionamiento en la etnoperformance, es la posibilidad que se guarda tras las decenas de caracterizaciones de Gómez-Peña, como chicano, mexicano, Border Brujo, MadMex, el Stelarc de Tijuana; y con sus adoptados rasgos y atuendos femeninos, transexual y queer. La invocación, como en un ritual, para que el otro tome cuerpo y se haga presente a través de un médium, es la posibilidad creada por el performer para encararnos con los otros desplazados, fetichizados, ignorados,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

borrados o erradicados y con nosotros desde estos otros. Esta alternancia del yo en la autoficción performativa para devenir en yo como el otro de mí, permite enlazar a un subalterno con otro subalterno desde una posición que da cabida y poder a la identidad. Es por eso que es necesario reconocer la historia personal del autor y, así, reconocerlo como parte de un colectivo de identidades críticas.

Esta vinculación del performer con la *communitas* permitirá ver a la obra, más que como una autobiografía ficcionalizada-performada, como una etnoperformance abierta a lo otro; un dispositivo, un cuerpo, un territorio o una careta, que se presenta como "a site for recognizing communities as well as individuals" (Freeman, 2009: 122). Si Benedict Anderson (1983) exponía el valor de las comunidades imaginadas (a partir de que todas son, en origen, imaginadas), la relevancia de las piezas de Gómez-Peña transita por una vía paralela y espectral, respecto a la de Anderson, con la que el performer mexicano propone corporeizar y discutir estéticamente y políticamente las comunidades que, al ser ignoradas, son in-imaginadas. Ciertamente Julia Kristeva apunta en "Tocata and Fugue for the Foreigner" (1991) que todos somos extranjeros, pero no todos somos pensados y tratados de la misma forma. Estos cuestionamientos presentados por las performances de Gómez-Peña cohabitan en un momento en que la crisis migratoria resalta el rechazo al inmigrante y diluye la importancia de la identidad individual de las personas, pasando así por alto a estos seres transparentes, espectrales, que mueren o "simplemente" desaparecen en el desierto o en el mar sin dejar rastro, sin merecer la búsqueda de su ubicación. Por lo anterior, podemos sostener que el arte y la política de Gómez-Peña se expande desde la discursividad de la identidad individual y su pertenencia a lo trasnacional para cuestionar, desde su historia y su cuerpo, las historias y los cuerpos que se vuelven evanescentes en el escenario del capitalismo tardío y de la crisis del Estado-nación, no sólo en Latinoamérica, sino múltiples latitudes del mundo contemporáneo. Así, Guillermo Gómez-Peña se autoficcionaliza en la etnoperformance de sí, desde el yo, individuo que se corporeiza en la acción, para dar paso a la corporeización de la *communitas* en crisis y exponer su etnografía como un discurso urgente que no se deja retener por las fronteras del arte ni de la geopolítica reinante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8. Marcel·lí Antúnez, cíborg-performance para la autoficción del cuerpo posthumano

Marcel·lí Antúnez Roca (1959) es uno de los artístas de la performance más reconocidos internacionalmente. El inicio de su carrera se vincula a la conformación de la compañía de teatro catalana La Fura dels Baus (1979), de la que fue co-fundador. Durante la década de los años 80, su participación en las acciones de la compañía, como *Accions* (1984) y *Suz/o/Suz* (1985), serán definitorias de buena parte de su estética. Su trabajo en colectivo continúa con el grupo de arte total Los Rinos (1985-1992), en comparsa con Sergi Caballero y Pau Nubiola. Con ellos produce instalaciones como la pieza de bioarte *Rinodigestió* (1987) o la acción *Rinolàcxia* (1991), siendo este pseudocavaret su último trabajo con este grupo. Aunque el artista catalán afirma que hay un parteaguas en su producción artística entre su primera etapa, en los años 80 e inicios de los 90, dentro de los proyectos colectivos, y, por otra parte, con el inicio de su trabajo en solitario, puede decirse que no hay un total divorcio estético entre ambos periodos, sino que la estética del arte de acción, incluido el énfasis en el ritoperformance, continuarán hilvanando sus piezas posteriores.

Pese a la relevancia de sus trabajos previos, este capítulo se enfoca en algunas obras producidas durante la segunda etapa, su producción individual como Marcel·lí Atúnez Roca, que comienza con un autómata construido con carne de cerdo y sistemas mecánicos-computacionales *JoAn, l'home de carn* (1991-1992) y la exposición *La vida sin amor no tiene sentido* (1993), donde presenta las instalaciones *Caps arrencats*, colección de caretas humanoides construidas con carne de cerdo y enfrascadas para su exhibición. Un año más tarde, realiza la instalación-performance que significará, ahora sí, el nuevo rumbo en su carrera artística: *Epizoo* (1995), al conjuntar los sistemas computacionales, mecánicos y biológicos, que, si bien ya habían sido usados en las piezas anteriores, como *JoAn*, ahora se instalan en el cuerpo del artista, que aparecerá como el centro material y discursivo de su arte. El crítico Pere Salabater, quien ha hecho un estudio sobre los temas, motivos y elementos de la

obra de Marcel·lí Antúnez hasta el año 2009, llama a este énfasis por y desde lo tecnológico: la "poética de la maquinación" del artista catalán (2009: 364). De esta forma, *Epizoo*, performance concebida y presentada por primera vez en la Ciudad de México en el Museo Ex Teresa, aparece como el primer momento en que el artista Marcel·lí Antúnez se convertirá en un performer que, a través de la estética que luego bautizará como *sistematurgia* (neologismo que fusiona sistemas informáticos y dramaturgia), se autoficcionalizará a través de su ser cíborg, un posthumano y, esta, su sistematurgia, aparecerá por lo tanto como una cíborgperformance[60]. Por lo anterior, este apartado se enfoca en las piezas, dispositivos, acciones e interacciones, biológicas, tecnológicas, analógicas, gestuales, colectivas e individuales, que colocan el cuerpo de Antúnez en el centro de su discurso intermedial para transformarse en otro en la colectividad de la acción performativa e interactiva. De ahí que aquí se tenga por hipótesis que Marcel·lí Antúnez, con su sistematurgia, realiza una exploración de sí y desde sí (ficcional y real), quien, al devenir en un ser posthumano, expone una indagación ontológica. Por todo lo anterior, Antúnez, el sujeto que se funde con su obra, es un dispositivo de ficción performativa especular, un dispositivo de indagación sobre el ser, que atañe al individuo y a la sociedad.

La figura posthumana del artista chipriota-australiano Stelarc se ha presentado al mundo del arte desde mediados de la década de los años 70, al incorporar un brazo a su cuerpo, una oreja al brazo, exoesqueletos, dispositivos como micro chips e

[60] La relación entre lo dramático, la performance y las nuevas tecnologías ha producido una discusión que ha logrado tipificar varias formas estético-tecnológicas, pero sin crear un concenso absoluto, lo cual ha provocado la aparición de nociones como hiperdrama, cyberteatro, teatro de robots, entre otros. Teresa López-Pellisa cuestiona si las formas que incorporan nuevas tecnologías y teatralidad aún deben considerarse teatro, ante lo que advierte que los componentes teatrales no hacen de ellos "funciones teatrales", pero que hasta ahora carecemos de mejores términos para designar estas formas artísticas (2013: 37). Por ello propone entender como "teatro digital" a "las acciones teatrales que transcurren en el ciberespacio o en interacción con las nuevas tecnologías […] y el software forma parte de la dramaturgia del espectáculo" (25). Por su parte, el término *cyberformance* (o *cyberperformance*) propuesto por Helen Varley Jamieson (2008: 34.), es aquel donde público y actores se encuentran en el mismo espacio pero se involucra la interacción con performers remotos que se hacen presentes e interactúan a través de Internet. A diferencia de la *cyberformance*, la no coincidencia entre público y actor es lo que distingue al ciberteatro, en este no se necesita la presencia en vivo del actor ante el público, es decir, no coinciden en tiempo y espacio "real", como señala Causey (2003: 341). Sin embargo, esta definición de Causey es distante de aquella de Gabriella Giannachi, para quien el *cyborg theatre* es el arte que usa elementos cibernéticos como método y práctica y cuestiona las posibilidades de modificación del cuerpo humano visto a través del cuerpo del performer (2004: 43).

interfaces computacionales incorporados a su corporalidad, con lo cual se ha vuelto una referencia ineludible para artistas posteriores. Es por ello que performers como Guillermo Gómez-Peña (quien se abordó en el capítulo anterior de este trabajo) o Marcel·lí Atúnez, han sido llamados el Stelarc de Tijuana y el Stelarc catalán, respectivamente. Sin duda, las obras de estos performers están vinculadas; en principio, su nexo se da por su carácter de intermediación transformacional y ontológica, como apunta Anxo Abuín, al definir esta tipificación como el modo de intermediación:

> por el cual se produce un transvase de un medio a otro (con las consecuentes implicaciones ontológicas, de modo que podría hablarse también de una *intermedialidad ontológica*, cuando un medio se define en relación a otros […]. El modelo transformacional encajaría en lo que Steve Dixon ha denominado *metal performances* […] alrededor del tema de la humanización de los robots o la maquinización de los humanos, enfocado desde la perspectiva de lo mostruoso, transgresivo, violento o sexual, con la mirada que no escapa de la exhibición de lo artificial y lo exagerado (2008: 34).

Como se dijo, es clara la vinculación entre estos *metal performers*[61], sin embargo, aquí se considera que los usos que Stelarc hace de lo cíborg a través de su arte se distancian del discurso artístico que procuran tanto Gómez-Peña como Antúnez, en cuanto a motivaciones, aspectos e indagaciones. Sin embargo, en *Digital Performances* Dixon estudia la obra del trío de artistas (Stelarc, Gómez-Peña y Antúnez) bajo términos comunes; pero, en especial, sobre el par de hispanos señala su arte como cíborg y ciberteatro o robots y teatro de robots, mientras que los hace coincidir, no sólo como *metal performances*, sino como una suerte de "machismo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[61] Bajo el término *metal performance*, Dixon (2005 y 2007) distingue un arte que señala la vinculación entre lo natural y lo animal, la erotización del metal, pero también otras relaciones como la unión de lo suave y lo duro, lo natural y lo tecnológico, la carne y el metal. Asimismo, pone en relieve otras relaciones en conflicto: "the humanization of machines and the dehumanization/machinization of humans […]. Metallic performance art celebrate but also forewarn of the gradual disappearance of the human body" (2007: 331-332).

cyborg" (2007: 323-327). Un punto claro de separación entre ellos es la idea de obsolesencia del cuerpo. Stelarc afirma en *Obsolete Bodies*:

> The body is neither a very efficient nor very durable structure […]. It might be the height of technological folly to consider the body obsolete in form and function, yet it might be the height of human realisations […]. THE BODY IS OBSOLETE. We are at the end of philosophy and human physiology (2019b: s.p.).

Así, para Stelarc su arte es un cuestionamiento y posicionamiento estético, político y filosófico ante un cuerpo que ha quedado obsoleto. Mientras que para Antúnez no hay tal obsolesencia corporal; las indagaciones del catalán van por otros senderos.

La postura de Antúnez y su configuración como un cíborg tienen un vínculo con las ideas propuestas por Donna Haraway en "A Cyborg Manifesto" (1985-1991). Para Haraway, el cíborg es un híbrido entre lo orgánico y la máquina, pero, ante todo, expone al cíborg como "a creature of social reality as well as a creature of fiction" (1991: 150). Aún más, Haraway afirma: "We are cyborgs. This cyborg is our ontology; it gives us politics" (151). En este punto hay convergencia con la postura de Stelarc, quien sostiene tanto en *Absent Body* como en *Obsolete Body* que: "Philosophy is fundamentally grounded in our physiology […]. We are at the end of philosophy and human physiology. Human thought recedes into the human past" (2019b: s.p.). Así, dado que la filosofía occidental está anclada en la fisiología humana, para Stelarc, la llegada del hombre que ha transgredido su cuerpo obsoleto hace necesaria una nueva ontología.

La afirmación del cíborg evidencia formas de autoficción, luego que el cíborg es, según Haraway un ser tanto real como un ser ficcional; el autor habita en la producción artística que crea y en la realidad social; es un ser factual a la vez que estético; se compone de su dimensión orgánica y de la dimensión discursiva, que aparece como una adenda prostética. El cuerpo de Antúnez es, como afirma Abuín, uno de esos "cuerpos prolongados y prostésicos en que los artistas buscan la metamorfosis de su cuerpo mediante prótesis o tecnología, explorando estados de conciencia alternativos" (2008b: 44) y cabría agregar, estados de exploración del ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en su ontología. Así, podría adelantarse que un performer que se autoficcionaliza como un cíborg, como lo hace Antúnez, devendrá en un autor-performer autoficcional, multiplicando la dimensión de las prótesis que expanden su yo (las prótesis narrativas-ficcionales y los mecanismos cibernéticos). Este es el yo, Antúnez, posthumano y autoficcional que expresa una nueva ontología.

EL CUERPO CÍBORG COMO *LOCUS* DEL DISCURSO DEL YO

Es fácil de observar que la obra de Antúnez está anclada en su cuerpo, su nombre y su identidad, sin embargo, esto, más allá de un narcisimo banal, aparece como la vía para articular cuestionamientos sociales, filosóficos y, finalmente, humanos. Por ello, coincido con Pere David Armengol, cuando éste afirma:

> La totalidad de su obra supone la exploración —y explotación— de las capas subversivas y desestabilizadoras del arte para/con una realidad excesivamente rigurosa e inamovible. Una manera de usar el arte como motor de cambio y dispositivo de interpretación no convencional de dicha realidad (2009: 50).

Es este dispositivo del yo, no narcisita y no banal, el que explica que en la performance del teatro cíborg del catalán, su cuerpo aparezca como el *locus* del discurso, el cual da paso a la experiencia, la narración y la experimentación. Gabriella Giannachi expone que:

> Cyborg theatre is an art that uses cybernetics as part of its method and practice […], is primarily concerned with the modification and augmentation of the human, […and] always takes place through and on the body of the performer (43).

Estas características del teatro cíborg le permiten a Antúnez indagar las posibilidades de expresión artística, otras posibilidades discursivas e interacciones con el público; se trata de abrir una vía para el entendimiento del ser, de la percepción, experimentación y entendimiento del individuo y del mundo. Si bien Giannachi

afirma que en el teatro cíborg el espectador es "the last prosthetic component, both literally and metaphorically, of the performer's modified body" (43), en las piezas de Antúnez, esta extensión de sí hasta el espectador, quien se implica en la pieza, no es un acto banal, sino el origen de un pensamiento y un entendimiento. "Me interesa expresar ideas y hacerlas comprensibles desde el punto de vista simbólico" (2005: s.p.), afirma Antúnez en su autodocumental *El dibuxant*, filme que, ciertamente, no carece de un tono autoficcional al caricaturizarse y caracterizarse en escena para presentar su obra y su vida ante la cámara.

Figura 57. Izquierda: Cartoné con el niño Marcel·lí en primer plano. Fotograma de *El dibuxant* (2005) © Marcel·lí Antúnez. Derecha: El performer autocaracterizado para el autodocumental *El dibuxant.* Foto © Carles Rodriguez.

Por otra parte, el performer posthumano debe reconocer que la figura del cíborg aparece, siguiendo a Haraway, como el monstruo, la frontera de lo humano o el límite entre lo que define la comunidad y lo ajeno. Así, su función es el autorreconocimiento a través de dicho límite. Para Sue-Ellen Case, "the cyborg must, therefore, be exiled or destroyed in order to cleanse the community" (citado por Giannachi, 2004: 47). De esta forma, podemos entender la manera en que las performances e instalaciones posthumanas de Antúnez exhiben al autómata, como es el caso de *JoAn* en el Mercado de la Boquería en Barcelona: en una vitrina. Al respecto, Giannachi recuerda que hay una larga tradición europea de exhibir al diferente. *JoAn*, *l'home de carn*, es un autómata, en su exterior se compone de piel de puerco y cuero de vaca, en su interior posee un mecanismo de motores que articulan sus extremidades y su pene, un micrófono en la virina se conecta a la interfaz que

decodifica los sonidos externos para convertirse en las directivas para JoAn (cuyo nombre hace referencia a los apellidos de Sergi Jodrà y Marcel·lí Antúnez). La exposición de JoAn en una vitrina, en el mercado público, establece un vínculo con la exhibición al otro, que la comunidad observa para reconocerse y exhiliar, detrás de un cristal, detrás de unos barrotes o fuera de la muralla de la ciudad, al monstruo. Sobre esta pieza, el espectador reconoce que su interacción la manipula[62], la voluntad humana se superpone a la materia orgánica y a la construcción tecnológica y cibernética que componen a JoAn.

Figura 58. El robot JoAn en el Mercado de la Boquería de Barcelona junto a sus espectadores/usuarios. Instalación interactiva *JoAn* (1992) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez.

Es significativo que este mismo tratamiento de la exhibición es frecuentado por otro performer quien se abordó en el capítulo anterior este trabajo, Guillemo Gómez-Peña. El artista mexicano-estadounidense, como se expone en su apartado, tiene una larga trayectoria con este tipo de instalaciones vivientes que, de forma similar, interactúan con la audiencia. Se podría mencionar *Dos amerindios no descubiertos* (1992), *Templo de las confesiones* (1995) y *Ex Centris o Ethno-Techno: Un diorama viviente de los otros feticheizados* (2003). La primera de estas piezas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[62] El teórico Lev Manovich ha expuesto en *The Language of New Media* (2001) que los nuevos medios implican interacción intelectual, sensorial y corporal entre la obra y su receptor, por lo que lo denomina "interactor" (término que prefiere sobre usuario, público o espectador). Esta dimensión de inter-actor posiciona al espectador como otro actor al modificar la acción y la performance; esto se evidencia es evidente cuando se piensa en otras obras de Antúnez, como es *Epizoo.*

presentaba dentro de una jaula a dos supuestos amerindios (no) descubiertos, se les exponía en los pasillos del Museo de Historia Natural de Nueva York, donde la gente los observaba, pero también interactuaba con ellos, tomándose una foto o dándoles de comer una banana como si se tratara de un chimpancé en el zoológico. Gómez-Peña y su comparsa Coco Fusco eran una pieza viviente, un diorama más de la historia natural, pero esta pieza exhibida se distinguía por tener vida e interactividad con el espectador.

Por su parte, la performance mecatrónica *Epizoo* tiene una de sus primeras presentaciones en el Museo de Zoología de Barcelona, en 1996. Ahí ya no hay un autómata orgánico-tecnológico al que se dota de "vida" por una interfaz externa manipulada por la audiencia, sino que el autor reemplaza a ese autómata, para ponerse a disposición del público que lo manipula, a cierta distancia y a voluntad. Por ahora, es importante destacar el espacio empleado para esta performance, el Museo de Zoología barcelonés. En los registros visuales que quedan de esta ocasión se observa el cuerpo de Antúnez, conectado a un exoesqueleto, con válvulas que dan movimiento a su cuerpo, mientras que el artista se transforma en una pieza museografiada más en el ámbito de la zoología. En la sala, Antúnez-cíborg es rodeado, como en la escena de un diorama de historia natural, por un oso, una jirafa, un jabalí, pero también por las *cabezas arrancadas* que el artista construyó con piel de puerco y que mantiene enfrascadas dentro de un líquido que las preserva, las cuales remiten a rostros humanos y que incluso tienen nombres, por ejemplo: Montserrat. Esta imagen es icónica de un tránsito entre lo orgánico-natural: del animal no humano y del animal humano (jabalí y Antúnez), a lo orgánico consturido por el hombre (*caps arrencats*); y, finalmente, el cuerpo posthumano del artista, quien porta su primer exoesqueleto. Ante todas estas formas, aparece el visitante del museo para completar la zoología orgánica y postorgánica.

El discurso postorgánico de *Epizoo* puede considerarse como la instauración de un espacio rizomático, atendiendo a la noción de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari que, como aclara Abuín, implica la "interconexión de signos en un *mapa* de experimentación constante, de proliferación de conexiones entre elementos o nudos heterogéneos" (2008b: 37).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 59. Antúnez con el *muskeleton*, siendo operado con un mouse a través de una pantalla por su espectador. Performance interactiva *Epizoo* (1996) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez.

Frente a *Epizoo*, el espectador no se asume como un animal, ni como una pieza postorgánica y tampoco como un cíborg (ser biológico-cibernético), mientras que la obra de Antúnez pone en crisis esta distancia al incluir al espectador en el rizoma. Vestido con su *muskeleton* o *bodybot*, palabra con que el artista designa al "exoesqueleto mecánico capaz de mover el cuerpo de quien los viste" (Antúnez, 2009: 20), el performer y su equipo han codificado un sistema de interface y manipulación; así los "usuarios" pueden manejar desde un mouse, las acciones del performer. Este muskeleton de *Epizoo* fue:

> Concebido como un mecanismo para acariciar partes erógenas, se ha resuelto con ganchos y palancas. Este abrir y cerrar de pistones confiere a mi cuerpo un movimiento que no le es propio, que lo anima como un extraño títere. Aquí un aspecto no previsto originalmente: lo que debía ser un cuerpo anhelante se convierte, por efecto de los mecanismos, en un muñeco maltratado (20).

El mecanismo mueve partes del cuerpo como la boca, la nariz, las orejas, los pezones, nalgas, no de forma sutil sino con violencia. Cada uno de esos movimientos es producto de la voluntad de un espectador o usuario, quien ve la acción duplicada, la del hombre en el exoesqueleto y su imagen proyectada en la enorme pantalla, a veces

de cuerpo entero y otras veces en *extreme close up*, pero intervenido por dibujos y animaciones preconfigurados. Incluso, Antúnez ha cedido al espectador/manejador el control sobre las luces y el sonido del espectáculo, a través de los dispositivos. Esta acción del usuario sobre la erotización del cuerpo del otro había sido ya puesta en acción por Antúnez con JoAn, a quien, a través de los registros sonoros más agudos producidos por los espectadores, podía exitársele su pene.

El vínculo entre ambas piezas se da a través de activar el cuerpo y exitar la carne contra su voluntad, como observa Salabert sobre la manipulación de Antúnez dentro del exoesqueleto, que él considera un "refugio *sacrocinésico* […donde se ponen] sus músculos en movimiento con independencia de la voluntad del sujeto, que queda desplazada por otra voluntad ajena" (2009: 33). Es por esto que, para Claudia Giannetti, quien ha curado algunas exhibiciones del performer, el espectador se convierte en un torturador (1998: 17). Por su parte, Roberta Bosco y Stefano Caldana afirman que, en esta pieza, Antúnez "se convierte en la estoica víctima" (2009: 11). El cuerpo del artista es, en este punto de la discusión, un cuerpo ajeno que el espectador utiliza a través de los dispositivos. Sin duda que esto tiene implicaciones, pues se trata del uso de la vida del sujeto y el cuerpo ajeno, su puesta en acción, su maquinización para el trabajo. Para Haraway era un aspecto ineludible del cíborg, la posibilidad que nos confiere para pensar en la multidireccionalidad de lo cibernético o maquinal y lo orgánico:

> Machines could be animated […] or organisms could be mechanized […], the machine/organism relationships are obsolete, unnecesary. For us, in imagination and in other practice, machines can be prostetic devices, intimate components, friendly selves (180).

La idea de Haraway no se queda en la discusión de los roles afectados, máquina-animada y organismo-maquinizado, sino en la necesidad de cuestionar por qué, para qué y bajo qué relación se da esta afectación de los roles. A pesar de que las máquinas podrían aparecer como íntimas y amistosas apropiaciones del yo (cíborg) de acuerdo a Haraway, la pieza *Epizoo* implica que la conexión y manipulación de Antúnez, dentro de su exoesqueleto y la violencia y victimización del artista (señalada por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Giannetti, Bosco y Caldana), han de ser vistos como factores de deshumanización del espectador[63]. Antes que ignorar o cuestionarse el espectador la posibilidad de usar el cuerpo del artista, generalmente en las performances de *Epizoo*, el público accedió a explotar el cuerpo, a asumir el uso de la vida en el trabajo del artista por un tercero y a sí mismo como "usuario" (término proveniente de los sistemas computacionales y frecuente en el lenguaje empleado por Antúnez para referirse al espectador).

A la dicotomía torturador-víctima puede vérsele desde otra posición, en el cuestionamiento de la interfaz y la prótesis. Si se observa desde esta perspectiva, el artista y su espectador se vuelven, a través de la prótesis y la interfaz, ese último eslabón en la cadena de dispositivos: el espectador es el último componente prostético del artista cíborg y, por esto mismo, el cuerpo, la voluntad y la acción del espectador se une al cuerpo cibernético del performer, a su voluntad (como cadena abierta de acciones) y a la ejecución de la (inter)acción. Si se le mira así, el espectador/usuario como último componente, aparecería en una relación similar a la que nos ha colocado el pintor Diego Velázquez con su cuadro *Las meninas*. Velázquez nos inserta en la ficción pictórica de la que, de forma habitual en la historia del arte, el espectador sería un ente ajeno, pero con el cuadro, autoficcional, por cierto, donde Velazquez se ha colocado, aparecemos en un plano abierto por el pintor para el espectador, quien interactúa al ser absorbido por la pintura. Desde luego, la pintura del Siglo de Oro español carecía de la posibilidad de una interacción manual o digital, pero contenía la posibilidad de una interacción factual, performativa, sin que el cuadro, en sí mismo, sufriera alteración alguna.

Sobre esta posibilidad de un artefacto no digital de interactuar y absorber al espectador, podríamos decir que el dispositivo se instaura, ficcionalmente, desde dentro de la pintura. No hay una interfaz digital, pero el Velázquez ficcional muestra en sus manos el instrumental que da paso al encadenamiento (pinceles, paleta, pinturas y lienzo). Siguiendo la teoría de Gérard Genette (2004), sobre la metalepsis en la narrativa, como un traspaso entre mundos posibles de entes ontológicos y traslapes de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[63] Dixon ha insistido en el rol del espectador en esta pieza, quien revela una actitud violenta en su empleo de la tecnología. "The performance presents a literal and savage mechanization of the helpless, dehumanized body and illustrates how humans can use technology to electronicaly torture others at a distance" (2007: 324-325).

mundos de ficción, podríamos afirmar que Velázquez ha compuesto una ficción que crea un puente metaléptico entre su cuadro que se conecta a cada tiempo y espacio a través de la mirada de quien lo ve. Así, Velázquez, las meninas y los reyes, reflejados en el cuadro, coinciden por un instante en la interzona establecida por la metalepsis, encadenando un mundo ficcional del Siglo de Oro y del siglo XXI, en este caso. Diego Velázquez ha sabido, no sólo lo que afirmábamos en un apartado anterior, que la obra artística reside en la mirada de quien la mira, según Duchamp: "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (1957: 143); sino que Velázquez también reconoce el valor de la visión y su relación con lo táctil como confirmación de la presencia corporal; así, se sitúa junto a la postura de Maurice Merleau-Ponty, quien afirma, como se ha señalado antes, que la visión es una acción táctil, por la promesa de contacto que se establece por la mirada (1968: 134). Lo anterior implica, desde la óptica de Petra Kuppers, que el vínculo visual es un acto político y ético (que deben asumir el que mira y el mirado), sea que el que mira y el mirado estén en el mismo mundo, o sea que se encuentren gracias a la intersección "of an extended phisical reality beyond the bundaries of an individual body" (2006: 179). En el caso de *Las meninas* y *Epizoo*, ambos mundos instaurados por los artistas, donde se han incluido, son extensiones de la realidad física. Con Velázquez, por medio de la mirada y su siempre espectral posibilidad de confirmación táctil, siguiendo a Merleau-Ponty; con Antúnez, igualmente por la mirada, pero también por la eventual confirmación táctil a través del dispositivo tecnológico. ¿No son acaso pinceles, óleos y telas tan dispositivos tecnológicos como un procesador de computadora, cables y mecanismos? Más allá de esta pregunta, lo que es significativo es el proceso artístico por el cual artistas de diferentes épocas se incorporan en la obra e incorporan al espectador en su acción artística.

En el caso de Antúnez, la dicotomía víctima-torturador es un factor secundario en el cuestionamiento principal, que es que la interacción de espectadores y el actor, a través de los dispositivos tecnológicos, han hecho coincidir, quizá brevemente, la existencia cíborg; la ficción/realidad del cíborg del autor y su cuerpo han anexado, como adenda prostética, al espectador. El andamiaje tecnológico, que aparentemente sólo competía al artista, el muskeleton, no termina en el metal y cableado sobre su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuerpo, sino que transita hacia distintos puertos, abiertos siempre para recibir otro cuerpo (qué importa ya que se le llame usuario, espectador, víctima, colaborador, coactor o coautor). De esta forma, *Epizoo* deja de ser una instalación en tanto objeto para convertirse en un dispositivo de la sistematurgia de Antúnez, que hace o performa la idea de Haraway, de ser cíborgs.

Es necesario detenerse en la advertencia de los curadores Roberta Bosco y Stefano Caldana, respecto a que *Epizoo* es "el *inicio* de la transformación del artista en una interfaz" (2009: 11; las cursivas son mías). Si se ha destacado la idea de inicio es porque lo que aparece como continuación de la labor arística de Antúnez no es la consolidación de dicha cualidad de artista-interfaz, como forma única, total o definitiva. Por el contrario, lo que precede a *Epizoo* es una serie de alteraciones, modificaciones, exploraciones e incluso abandonos de dicha interfaz. Si bien es cierto que los posteriores *muskeletons* y *dresskeletons* poseen formas más sofisticadas del uso de la tecnología, la búsqueda de Antúnez no es una evolución (una trayectoria unidireccional) del cíborg a un punto definido o un objetivo a alcanzar, en tanto que cíborg o interfaz; esto sucede porque su exploración es, sobre todo, estética y ontológica, como se advirtió al comienzo de este apartado. Es esta búsqueda ontológica la que guía este trabajo y la que nos lleva a centrarnos en performances específicos de Antúnez. Uno de estos es *Epifanía* (1999), en particular por el diseño y uso de un nuevo desskeleton para la acción *Réquiem.*

Ante la complejidad tecnológica y computacional que suponen los muskeletons de *Epizoo* y *Rèquiem*, este último como parte de la muestra *Epifanía*, hay un paso intermedio que suele relegarse a un segundo plano cuando los críticos de Antúnez hablan sobre su obra. Este paso intermedio es el que involucra al dresskeleton usado dos años antes en la acción *Satèl·lits Obscens* (1997), que aquí es relevante además por la dimensión autoficcional de este dispositivo corporal. El exoesqueleto, realizado por Roland Olbeter a solicitud de Antúnez, es un títere de metal y poliéster, este último material es utilizado para construir las réplicas de las piernas y brazos de Antúnez, así como dos cabezas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> La ortopedia está provista de unos ojales que permiten ajustarlo al cuerpo *de cualquier persona*. Esta es, en relación con el resto de los exoesqueletos,

> una pieza rara, ya que escapa de la funcionalidad tecnológica de los demás dispositivos que utilizo. Tiene, como veremos, una función de tipo simbólico (Antúnez, 2015: 30; las cursivas son mías).

La performance posee una estructura narrativa bien definida, la cual comienza con la parte Pesadilla y con Antúnez como centro de la narración; luego vienen las secciones Hipnosis y tocamientos, que implica el proceso de seducción; Parto, donde hay un proceso de fecundación: a un hombre travestido dispuesto sobre una mesa a quien le introducen sardinas secas simulando una penetración, para después proceder al parto en que están involucradas longanizas crudas y un conejo. En Iniciación, el personaje es dispuesto sobre una mesa y lo rodean los oficiantes y una de ellas representa la copulación para la que es auxiliada por el resto de los oficiantes, que la estiran adelante y atrás sobre el cuerpo tendido.

Figura 60. En la sección final del performance, "La inmolación", la mujer es dispuesta dentro del exoesqueleto (una supermarioneta) para su sacrificio. Fotogramas del videodocumental *Satèl·lits Obscens* (1997) © Marcel·lí Antúnez y Miguel Rubio.

El último momento de la performance es el Sacrificio, donde entra en acción el exoesqueleto con extremidades y dos cabezas plásticas de Marcel·lí; la mujer iniciada es introducida en el exoesqueleto. "Llega el exoesqueleto portado por dos oficiantes. Subo a la mesa, la visto, y la convierto en títere de mí mismo" (32). Luego, el personaje que habita en el exoesqueleto es sacrificado y bañado con pintura roja. Como puede observarse, no es sólo una coincidencia que las prótesis hayan sido creadas con el cuerpo de Antúnez como modelo, su doble cabeza donde reconocemos su rostro duplicado, confirma este énfasis en ser un personaje más de la ficción, o del ritual, que se está ejecutando en *Satèl·lits Obscens*. Sin duda, esta performance se

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conecta con la estética ya explorada por Antúnez durante su paso por La Fura del Baus, no sólo por el ejercicio colectivo que representa, sino también por la dimensión de lo ritual-performativo que fuera tan procurado por la compañía catalana en sus performances iniciales.

Por otra parte, contrasta aquí el uso del exoesqueleto, que es habitado por un tercero, la actriz que le da cuerpo. Pero, cuando decimos que le da cuerpo se debe recordar que ese "dar cuerpo" es co-habitar con Antúnez; se trata de animar con la carne y el ser del iniciado a una suerte de membrana exoesqueleto. La figura colgante de la mujer en el traje de dos cabezas ha devenido en títere-Antúnez, puede también leerse como un uso del cuerpo, no para su explotación a través de un aparente videojuego, como sucedía con *Epizoo*, sino en el uso del cuerpo para el sacrificio. Este exoesqueleto y la participación con una tallerista voluntaria, vinculado a la donación del cuerpo para la eternidad, contiene un énfasis en lo ritual, incluso ligado a la tradición cristiana (y a todas las religiones de las que esta se nutre mítica y simbólicamente), el sacrificio del salvador en la cruz (aquí exoesqueleto). La tallerista se transmuta a la figura de Antúnez y su proyecto: "Jo, missioner de el cos i dels sentits, he esdevingut la supermarioneta que havia de ser sacrificada per salvar-nos a tots" (2005: s.p.). La figura bañada por pintura roja, colgada, abandonada pero atada a otro ser (con dos cabezas), aparece como la mujer/el hombre que ha sido vaciado de su sangre por la comunidad.

De esta forma, al confrontar las performances *Epizoo* y *Satèl·lits Obscens*, es posible observar que hay más que un interés autoral por ficcionalizarse banalmente. Si se dijo que con el primer exoesqueleto Antúnez devenía un cíborg pero que, a través de sí, como interfaz, el espectador era incorporado como parte de un sistema cibernético, expandiendo la pieza de Antúnez e incorporando al espectador como el último componente prostético del cuerpo del performer, en *Satèl·lits* se ejecuta una acción similar, excluyendo el componente cibernético, pero sin omitir el componente prostético. El exoesqueleto hace unir, no ya al espectador, sino al actor, un tercero en la ecuación como parte de sí, dentro de la ficción que el ritual performativo narra. No es accidental que, en su descripción del exoesqueleto de *Satèl·lits*, Antúnez afirme que el armazón es capáz de recibir y ajustarse al cuerpo de cualquier persona. La

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

actriz, comúnmente preparada en un taller de performance instalado ex profeso en la ciudad donde se presenta la pieza, es, ante todo, una voluntaria que se ha inscrito en su taller, sin pertenecer a una nómina de actores pagados por Antúnez. Esto explica el valor de la acción como un momento único, y, en sus diferentes versiones en otras ciudades, la articulación de una nueva e irrepetible performance adaptada. Así, en *Epizoo* la reflexión derivada de la performance y la acción e interacción entre autor, dispositivos, espectadores, y su interconexión en el escenario, incidía en la posibilidad del ser (al estar vinculados); así como el poder de lo cibernético como forma que impactaba lo político, ético y estético al interconectar a los individuos; podría decirse que *Epizoo* se articulaba en un escenario de la postmodernidad. Por su parte, *Satèl·lits* exponía una insistencia en la posibilidad no-tecnológica (en tanto que no-cibernética), de interconexión, pero que, al dar la espalda a la tecnología, incidía sobre lo sagrado, lo ritual, el sacrificio y la construcción de una narrativa mítica y, de alguna forma, abría un escenario premoderno. El espectador puede así devenir cíborg o devenir un ente mítico, sagrado, símbolo, a través de la figura de Antúnez en carne, hueso y cables, o en metal y poliéster.

En la performance *Satèl·lits*, a través del sacrificio en la acción final, había ya una insistencia en la trascendencia simbólica del cuerpo en un enlace con lo divino; en *Epizoo*, una trascendencia factual del cuerpo en un enlace con lo cibernético. Una forma del posthumanismo es aquella denominada transhumanismo, la cual consiste en la búsqueda y eventual logro de la trascendencia del yo, liberado de su cuerpo, hacia otra forma superior. Al respecto, Francesca Ferrando recuerda que la trascendencia de la vida humana, desde el cuerpo hacia algo superior, está implícita en las propuestas de las religiones. “The connection between Transhumanism, religions and spirituality has been widely investigated, both from an historical, and also from theoretical one” (Ferrando, 2016: 246). Ferrando explora esta posibilidad en las religiones judeocristianas, con su creencia en una vida más allá de la muerte (del cuerpo) y en su unión con la divinidad. De igual forma, la crítica recuerda la idea de trascendencia en el pensamiento budista. Esto mismo es abordado por Woody Evans, al afirmar que:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Transhumanism can sometimes appear to have religious aspects, and it has much in common with Christianity in particular, […] there are points of agreement between transhumanism and other religions too, even Buddhism. Buddhism has a transformation in nirvana; Zen Buddhism's *kensho* and *satori* are alterations of (and perhaps improvements upon) our normal state of mind. [However] Buddhism is not in itself a tool for becoming anything, and it certainly is not a way to become more than human […]. Buddhism is not transhumanist, and transhumanism is not Buddhist. Transhumanism is alien to the core practice of Buddhism: *zazen* (2014: 92-96).

De esta forma, pese a las similitudes entre transhumanismo y budismo, Evans afirma que hay una seria incompatibilidad entre ambos y, como Ferrando, llama a observar que el transhumanismo es, ineludiblemente, heredero del pensamiento humanista (occidental). Por su parte, la forma de trascendencia implícita en el transhumanismo, que se refiere a alcanzar un nuevo estadio humano de la evolución, por el empleo de la ciencia y la tecnología, es la idea contenida en la *Transhumanist Declaration* (1998). Para ciertas posturas del transhumanismo, este paso implicaría las posibilidades de abandonar el cuerpo o de relocalizar el yo, bajo cierta voluntad, y emplear la tecnología para lograr este fin. Como formas especulativas del transhumanismo, Ferrando menciona la medicina regenerativa, la nanotecnología, la extensión de la vida humana y la descarga/carga de la mente (2013: 27). En esta úiltima posibilidad, el cuerpo físico aparecería como un remanente y cualquier otro dispositivo como un contenedor más y circunstancial, luego que la mayor parte de los transhumanistas ven el cuerpo físico humano como un contenedor obsoleto que debe ser dejado atrás, no sólo en el transhumanismo por vía de la tecnología, sino también en un transhumanismo ligado a las religiones judeocristianas. Teresa López-Pellisa[64], quien ha dedicado profundas indagaciones a la cibercultura, en *Patologías de la realidad virtual* (2015) propone observar estos fenómenos del transhumanismo como la búsqueda de una "tecnoeternidad" (179); bajo esta empresa detrás de la tecnología

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[64] López-Pellisa desarrolla una tipología de la tecnoeternidad, donde ubica a la tecnometempsicosis digital, consistente en el proceso de migrar la mente o alma del espacio real al espacio digital, y la tecnorreencarnación, que se da cuando un ente digital se instala en un ser material (2015: 182).

sitúa, por ejemplo, la teoría del Punto Omega que el físico Frank Tipler ha expuesto en su libro *The Physics of Immortality* (1994), quien promueve una resurrección universal similar a la judeocristiana por un dios todopoderoso, pero vía la realidad virtual.

Si bien hay artistas de la cyberperformance evidentemente vinculados con estas ideas transhumanistas, como es el mismo Stelarc, aquí se considera que Marcel·lí Antúnez, quien también trabaja con estas ideas, posee una mirada distinta. Tras esta afirmación, es necesario recordar que para Ferrando:

> the transhumanist perseverance in recognizing science and technology as the main assets of reformulation of the human runs the risk of techno-reductionism: technology becomes a hierarchical project, based on rational thought, driven towards progression (28).

Por su parte, algunas características de las performances de Marcel·lí Antúnez, en *Epizoo* pero también en piezas como *Satèl·lits*, nos evidencian que, en oposición a Stelarc, las acciones del catalán buscan cuestionar la hegemonía tecnológica y el eventual reduccionismo tecnológico a los que alude Ferrando. Con el sacrificio del iniciado dentro del exoesqueleto de *Satèl·list* se representa el transhumanismo a través del ritual-performance, en su enlace con lo sagrado, pero en ausencia de lo tecnológico. Es por ello que hay una confrontación, como se dijo, entre lo postmoderno y lo premoderno, entre lo tecnológico-cibernético y lo material-orgánico; todo esto, a través de lo material bajo, *à la* Bataille, así como con lo ritual, lo sacrifical y la crueldad, *à la* Artaud. La contraposición de estas dos piezas, *Epizoo* y *Satèl·list*, es significativa porque esta aparente oposición es una constante en la obra de Antúnez y es, en cierta medida, la que le otrorga autonomía estética en la escena internacional de la performance.

Antúnez construye un nuevo dresskeleton para la performance y exposición *Epifanía* (1999), llamando al nuevo dispositivo *Rèquiem*. Para Antúnez, *Rèquiem* es un sarcófago cybernético. Su relación está más cercana al usado en *Epizoo*, pero en este, la búsqueda por la interactividad con el espectador es limitada, mas no nulificada.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su idea es exponer su cuerpo como un ser transhumano. El muskeleton, detalla Marcel·lí:

> está fabricado de alumino, acero inoxidable y 19 pistones neumáticos que permiten movimiento de rodillas, muslos, ingles, caderas, hombros, codos, mandíbula y manos. Un ordenador industrial conectado a ocho sensores permite que cada uno de los pistones activen una secuencia de movimiento diferente (Antúnez, 2015: 46).

Este dispositivo es más sofisticado en su *hardware* y *sotfware*, donde se le ha programado para ejecutar coreografías como giro, caminar, gimnasia sueca, taichi, flamenco y danza contemporánea. Se trata de la imposición de la programación coreográfica sobre un cuerpo que, casi inerte, es empleado por el armazón y las configuraciones que hacen de él una marioneta danzante.

Figura 61. Antúnez, dentro del dresskeleton. Instalación interactiva *Requiem* (1999) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez.

El énfasis posthumano es evidente, al crear una pieza performativa del yo biológico en conjunción a lo cibernético. Pero, lo que resulta distinto a *Epizoo* es el afán por hacer de la figura del artista un transhumano. Marcel·lí Antúnez se autoficcionaliza en un estado mortuorio, en una interzona entre lo vivo y lo muerto, pues, para el

correcto funcionamiento del exoesqueleto, es necesario emular dicho estado, dejar al cuerpo ser un cadáver (antes de cualquier *rigor mortis*).

> Inicialmente *Rèquiem* desarrolla el tema del control corporal del *Epizoo* hacia una nueva idea de dotar a mi cadáver de una cierta apariencia de vida. […]. La experiencia de *Rèquiem*, la que el muskeleton proporciona es contraria a la de la danza, ya que para su correcto funcionamiento el cuerpo tiene que estar relajado y no ofrecer ninguna resitencia (46).

Sin duda, hay una oposición, entre la acción del performer y la inacción que demanda el mecanismo. Alcanzar el estado de cadáver, como condición para dar paso a la tecnología dadora de vida y, con ella, el nuevo estadio de la "vida" humana, ahora posthumana, es lo que representa este *dresskeleton*.

> El título de *Rèquiem* obedece a que yo pensé en construir una máquina que moviera mi cuerpo después de muerto, para seguir dando la paliza a las próximas generaciones; pero el caso es que al final se convirtió en esta máquina de coreografía" (Antúnez, 2019: s.p.).

Al acceder a esta declaración por parte del creador, confirmamos el afán transhumano e incluso el ánfasis puesto en el uso del cuerpo en el trabajo, siguiendo a Giorgio Agamben (2015), aquel que se articula para laborar-performar incluso post-mortem. Esta es una forma en que el posthumanismo crítico observa los posibles estadios de la humanidad más allá de su condición "natural"; al cuestionarse si las nuevas formas de la vida humana serán democráticamente alcanzadas o estarán limitadas al poder adquisitivo o a la centralidad o periferia del individuo, si el nuevo estadio supondrá superación también de la explotación del hombre o si el posthumano replicará esta explotación como una forma de continuidad de la explotación más allá de lo humano.

Con *Rèquiem*, Antúnez devendría entonces en un artista postmortem ejecutando su trabajo. El caso de Antúnez no es el primero entre los performers, la artista Orlan, ya mencionada en los capítulos de la Parte I y II de este trabajo, al finalizar sus cirugías prostéticas y estéticas (en las que en cada una de ellas ha articulado una performance y a través de cada una de ellas ha construido su cuerpo

como una nueva pieza artística), ha creado una nueva performance que le sobrevivirá. Esto se debe a la donación que ha hecho de su cuerpo para ser procesado y exhibido en un museo como una pieza final, fija, inerte, pero viva en su intertextualidad con el arte que la antecede y el que la continuará. La vida póstuma de Orlan en la exibición será rígida, el cuerpo posthumano y postmortem de la francesa tendrá movimiento discursivo; mientras que el cuerpo ideado por Antúnez continuaría en movimiento perpetuo, performando, discursiva y materialmente, incluso con los espectadores, pues, se recordará que el exoesqueleto reacciona a la posición de la audiencia en la sala. En ambos casos es evidente que los dos artistas han performado, en el sentido de Austin, la idea de Maurice Merleau-Ponty: que el artista debe donar su cuerpo al mundo a través de su arte; ambos artistas han buscado el paso de la enunciación a la ejecución (la acción) literal de la frase y, de concretarse el último paso de la performance de Orlan y el pretendido por Antúnez, la ficción del artista será real y total.

Antúnez sostiene en su documental *El Dibuxant*: "Jo volia construir una màquina que em mantingués viu després de mort. *Rèquiem* és un sarcòfag mecànic" (2005, s.p.). Pero, cabe cuestionarse ¿qué sería de Antúnez si el primer objetivo de *Rèquiem* quedara realizado y, tras su eventual fallecimiento, se colocara la pieza museística *Rèquiem Marcel·lí Antúnez Roca* refiriendo como autor a Marcel·lí Antúnez Roca? Además, ¿Antúnez cerraría un proceso iniciado en 1992 con el autómata *JoAn, l'home de carn*, de la misma manera que Orlan cerraría un proceso con la exhibición de su cuerpo hiperalterado y acondicionado para ser expuesto tras su muerte? Y, si se afirmó que con JoAn se exhibía lo monstruoso, lo ajeno que se mantenía exiliado al confín de la vitrina ¿miraríamos a dos monstruos, uno inmóvil (Orlán) y otro móvil, cíborg-títere-danzante (Antúnez)?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AFASIA, CÓMO (NO) HABLAR A TRAVÉS DE LA INTERMEDIALIDAD Y LOS NUEVOS MEDIOS

La ficcionalización de Marcel·lí Antúnez Roca como cíborg tiene mutaciones como las ya referidas con los tres exoesqueletos. En la pieza *Afàsia* (1998), apenas un año

antes de *Rèquiem* y la muestra *Epifanía*, Antúnez había centrado la adecuación del dresskeleton con un fin eminentemente narrativo. *Afàsia* tiene como hipotexto el viaje de Ulises en *La Odisea* de Homero; su afán es este, volver a uno de los relatos fundacionales de la civilización occidental para resignificarlo desde el cíborgteatro, intermedialmente a través de las formas no secuenciales del arte actual. En el "Manifiesto de Afàsia" se lee:

> Hipertexto e hipermedia nos permiten desobedecer la jerarquía del mercado, reinventar la historia del arte y ser más permeables. Contamos con una libertad renovada […]. Hipertexto e hipermedia permiten nuevos protocolos. Ya no estamos sujetos a las limitaciones de las formas secuenciales como el habla o la escritura. Son posibles nuevas formas de narración (Antúnez, 2015: 33).

El exoesqueleto de aluminio y acero empleado para esta performance es diferente a los ya mencionados, luego que los anteriores eran dispositivos para controlar el cuerpo y este es creado para controlar lo que está más allá del cuerpo: la pantalla, los sonidos, las luces o la narración, a través de:

> Dos brazos, dos piernas, un cinturón, dos anillos y una pechera. Estos artilugios están conectados entre sí y al ordenador gracias a un cable […]. Brazos y piernas incorporan sensores de rango, potenciómetros, que controlan a través del movimiento (37).

Así, sus extremidades e incluso su voz interacúan sobre los mandos. Este dispositivo representa, como lo afirma en su manifiesto, una nueva forma de narrar y narrarse. Reescribir la historia de Ulises al reformular los procedimientos narrativos más allá de lo secuencial, lo textual, es una afrenta a la tradición literaria que se emparenta con la afrenta a la narratividad y al uso de la lengua realizada por James Joyce con su libro *Ulises* (1922), el cual también da un giro al discurso narrativo. Desde esta óptica, las nuevas tecnologías, las acciones y los dibujos que utiliza Antúnez tienen más que ver con una búsqueda por lo humano y por el desvío a lo posthumano. Al respecto, Matthew Causey observa las narrativas que implican a las nuevas tecnologías, como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

son los dispositivos exoesqueléticos, la realidad aumentada y la realidad virtual; sobre ellas y su formulación de la performance postorgánica y posthumana sentencia:

> [it] should not return to aesthetic strategies of representation that modernism has already challenged but rather should explore new territory, focusing upon performing, not representing, constructing a reality whose virtuality will expand cognition of reality itself as an increasingly complex metaphor for what one experiences as the real, inaccessible as that real may be (2006: 61).

Esta es la búsqueda de Antúnez, quien ve a los medios en la era digital, los que usamos a diario, como los propulsores para que la sociedad transmute en afásica. Por ello, de su narración surgen aparentes aporías, como narrar con afasia, u oponerse al proceso afásico producto de la era digital pero empleando los mismos medios de la era digital.

En la performance *Afàsia*, la reformulación del texto clásico incluye la adversidad de ser una narración sin palabras. El título mismo de la obra remite, en su etimología (*a-*, sin; *phasis*, palabra) a un estado carente de palabras, que no un mutismo; así como al trastorno del lenguaje por una afectación cerebral que anula la capacidad de hablar y/o comprender el habla. En la performance, ante la ausencia de palabras, aparecen las narraciones del relato homérico producto de la interacción entre el dresskeleton (cuerpo cíborg en movimiento) y la pantalla, los sonidos y los bots: guitarbot, grallabot, violibot y drumbot (una orquesta de instrumentos mecánicos y cibernéticos, toda vez que son prótesis, a mediana distancia, del cuerpo del artista. Con ellos, a través del movimiento de su cuerpo, Antúnez complementa lo sonoro de la narración. En la narración visual, que se contrapone a la narración corporal, nos encontramos con dibujos, *collages* e imágenes cercanas a lo cinematográfico que permiten seguir el periplo de Ulises. Al final de este recorrido, vemos al artista Marcel·lí-Ulises volver en su automóvil a casa, que parece localizarse no en la geografía griega sino en el entorno rural catalán, donde su esposa aguarda su retorno.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

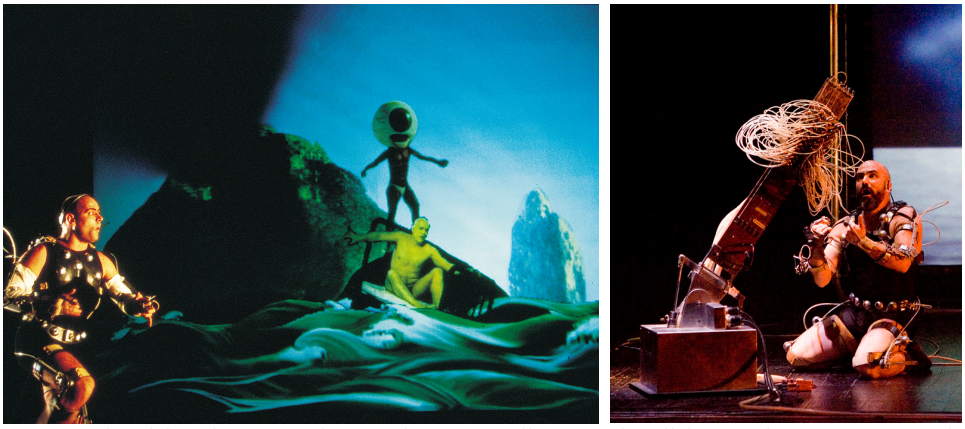


Figura 62. Interacción del performer con la narración en pantalla y con el grallabot. Performance mecatrónica *Afàsia* (1998) de Marcel·lí Antúnez. Foto izquierda © Darius Koehli. Foto derecha © Carles Rodriguez.

Esta reescritura postmoderna del canon literario occidental sive para reescribir la historia ficcional del autor, su autoficción. En ella, Antúnez está rodeado por dispositivos electrónicos, como los bots musicales, su exoesqueleto, las pantallas, que, en suma, conforman uno a uno los elementos de una prótesis mayor de un cíborg performer.

Uno de los proyectos más determinantes en la experimentación del arte y del artista como ficción artística es *Dèdal* (2002), una serie de *microperformances* en gravedad cero. Este proyecto se encadena con la visión que Haraway tiene del cíborg, luego que, para la autora del *A Cyborg Manifesto* (1991), este ser biológico y tecnológico aparece en la confluencia de la carrera armamentística durante la Guerra Fría y con ella la carrera por alcanzar el espacio exterior como exposición global del poder de cada facción en sus "Star Wars". Así, el cosmonauta o el astronauta encarnarán la posibilidad de un posthumano, un humano que ha superado su condición de terrícola tras miles de años. Antúnez realiza *Dèdal* luego de la invitación del MIR (Microgravity Interdisciplinary Research) y Arts Catalyst para realizar su arte en gravedad cero en vuelos parabólicos a ocho mil metros de altura, con el apoyo técnico del Yuri Gagarin Cosmonaut Trainig Center en la Ciudad de las Estrellas de Rusia. El artista observa:

> La capacitat en aquells temps dels soviètics de fabricar un instrumental, als anys seixanta, tan increïble, tan complexa, és realment al·lucinant, i a la fi

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> de tot, absurd: ¿per què aquest esforç tan gran per portar la vida fora de la terra? (2005: s.p.).

En el caso de Antúnez, el uso de esta tecnología e infraestructura, remanente de la era soviética, es una posibilidad de experimentar.

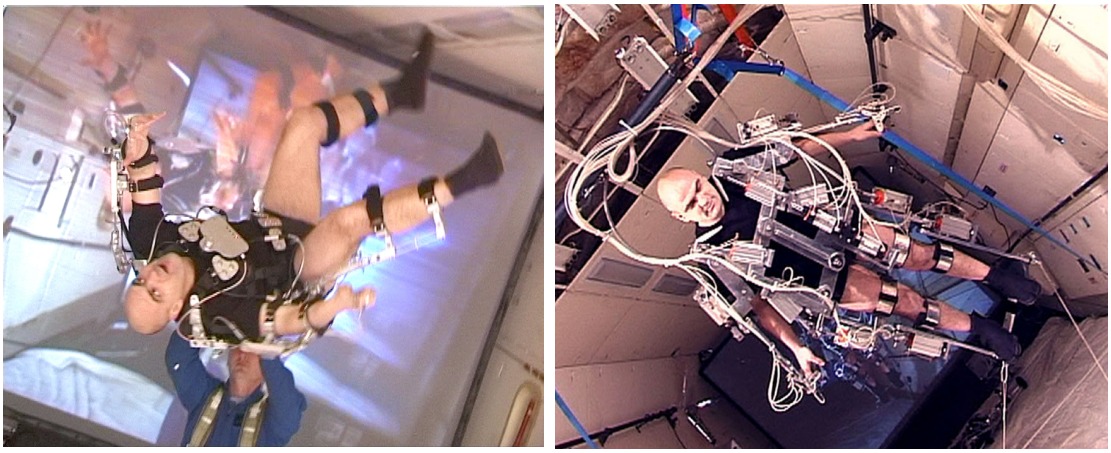


Figura 63. Antúnez realizando las micro performances a gravedad cero, con el exoesqueleto de *Pol* (izquierda) y en el de *Rèquiem* (derecha). Fotogramas del videorregistro del experimento *Dedal* (2002) © Marcel·lí Antúnez.

En video han sido registradas 25 micro-acciones performativas de Antúnez, en las que ha empleado sus exoesqueletos provenientes de *Rèquiem* y *Pol*. En el momento de experimentar la gravedad cero, el cuerpo del artista es expuesto a nuevas formas de observarse en el mundo y hacer arte fuera del mundo: ser posthumano y hacer arte posthumano. Recuerda Antúnez en el documental *El dibuxant* que la gravedad cero se parece a la experiencia al consumir una droga muy fuerte, a la experiencia de una enfermedad traumática o, probablemente, a la propia muerte (2005: s.p.). Así, el uso del exoesqueleto *Rèquiem*, un sarcófago para el arte postmortem y posthumano, se articula para el fin que se precisó atrás, pero también por la resignificación en el nuevo contexto, el espacio sin gravedad, equiparado por el artista como la muerte misma. "La gravetat zero en la seva primera experiència és un xoc que contrasta les imatges idíl·liques que acostumem tenir de cossos surant ...hi ha una pèrdua de percepció de l'món" (2005, s.p.).

Los proyectos posteriores, como son *Pol* (2002) y la trilogía *Membrana* (2006-2009) que incluye: *Protomembrana* (2006), *Hipermembrana* (2007) y *Metamembrana* (2009), aparecen como performances donde se articulan narraciones.

Sobre *Hipermembrana*, Linda Fernández Flores realiza un análisis pormenorizado de esta segunda performance de la trilogía *Membrana* (2009) en *A propósito de Hipermembrana de Marcel·lí Antúnez Roca* (2007), en términos técnicos y discursivos, en donde reflexiona sobre la narratividad de estas piezas. Por otra parte, en el caso del conejo Pol, lo narrativo tiende hacia la fábula, donde Antúnez abre su performance a la intervención de otros actores, incluso para el protagónico: Pol; relegando su rol al antagonista. Además, esta fábula implica la intervención de *vudubots*, cyberanimales (biológicos por su componente taxidermizado, y cibernéticos, por sus elementos tecnológicos); son personajes de las historias y, también, componentes prostéticos de Antúnez, luego que son extensiones de su cuerpo que controla con su exoesqueleto.

Figura 64. Izquierda: Antúnez interactúa con el *vudubot* del ciervo. Derecha: el personaje Pol, también, cíborg-actor, con su exoeskeleton. Performance mecatrónica *Pol* (2002) © Marcel·lí Antúnez. Fotos © Darius Koehli.

Por su parte, las acciones relacionadas a la serie de las membranas, tanto incorporan a otros performers en escena como a personajes de la acción que, incluso, hacen uso de prótesis de látex; pero también extienden el espacio escénico al espectador, que puede intervenir en la historia como personaje. Múltiples dispositivos permiten esto, como es la *guncam*: una cámara que fotografía el rostro del espectador cuya imagen luego aparecerá sobrepuesta en el cuerpo de un personaje dibujado en la pantalla: el

espectador se transforma en personaje, actuando en la narrativa contra su propia voluntad. Su rostro deja de pertenecerle, ya no representa su ser, sino un guión preparado por Antúnez, dando paso a una nueva forma de marioneta que el espectador ve y se ve, y, al reconocerse, se desconoce.

Asimismo, estas performances, como *Hipermembrana*, incluyen acciones como *Estigmes*, donde hay una vuelta al acto colectivo, a lo simbólico y a lo ritual. Ahora, estas acciones son enmarcadas por un sofisticado uso de la intermedialidad de la sistematurgia, por el dibujo, la animación, el video, lo prostético, lo cibernético, la realidad aumentada, el materialismo expresado por los alimentos y la pintura, las máscaras, entre otros muchos elementos de este complejo sistema. Hasta aquí se había dejado de lado la noción de sistematurgia, que Antúnez emplea insistentemente para enunciar su obra (en su expresión poética, su materialidad y su búsqueda política inserta en su discurso). Para Antúnez, la sistematurgia es:

> el procedimiento para llevar a cabo las acciones y las instalaciones; dispositivos como los artilugios que los hacen posibles; y dibujos como elemento básico del proceso de creación […] está basada en la gestión computacional y afecta tanto a la creación como a la presentación de las obras. Aporta nuevos materiales, nuevas formas de escritura, nuevos dispositivos y nuevas maneras de imaginar la interactividad (118-119).

Este término dará nombre a la exhibición de Antúnez en el Arts Santa Mònica de Barcelona: *Sistematurgia. Accions, dispositius i dibuxos* (2014) y al libro homónimo el cual es tanto un catálogo de la exposición, como una narración hecha en primera persona por el recorrido artístico de Antúnez.

Hasta aquí se han observado sólo algunas de las performances, instalaciones, exhibiciones y filmes de Marcel·lí Antúnez Roca; la elección parcial ha obedecido a un interés por centrarse en los diferentes dispositivos que hacen del artista tanto un autoficcionalizador como un ser posthumano. Otras acciones, con elementos evidentemente autoficcionales y posthumanos han sido producidas dentro de performances mayores, como es *Pseudo-Cotrone* (2012), donde interviene Maties, la cabeza robótica réplica de la cabeza de Antúnez a tamaño natural, articulada para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

mover las orejas, la boca, la lengua, los párpados y los ojos: se trata de una cabeza-cybermuñeco de ventrílocuo que va anexada al exoesqueleto que gracias a su programación tiene comportamiento propio. Por ello, esta cabeza puede leerse como un meta-exoesqueleto o, si se quiere, un socias prostético de Marcel·lí.

Figura 65. Izquierda: Antúnez porta a Maties anexado a su dresskeleton. Derecha: Antúnez usa su Linterna Mental. Performance interactiva *Pseudo-Cotrone* (2012) de Marcel·lí Antúnez. Fotos © Carles Rodriguez.

En esta misma performance, *Pseudo-Cotrone*, aparecen varios inventos del artista, siempre útiles dispositivos para sí o para un tercero, como es la Linterna Mental, un casco que porta una pantalla delante de la frente; el dispositivo está conectado inalámbricamente desde la cabeza del performer, sugiriendo que la pantalla muestra las ideas de quien porta este dipositivo: "es un intento de materializar mi anhelo de proyectar directamente las ideas desde la mente" (Antúnez, 2015: 109). Esta lámpara es sin duda un dispositivo que hace de Antúnez un posthumano, capaz de transmitir los pensamientos de forma inmediata, aparentando así inmediación (pretendiendo que el medio sea olvidado) a la vez que hay una hipermediación, el dispositivo es evidente y recuerda explicitamente al espectador el uso del medio. Con ello, se acceden a dos dispositivos, el casco y el cybergventrílocuo réplica de Antúnez, que sirven de ejemplo de la búsqueda por la invención de formas prostéticas (figuradas o reales) del cybergperformer.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

UN CÍBER-TEATRO PARA UN CUERPO POSTHUMANO PROPIO

Como se ha observado, el énfasis y, si se quiere, el uso que Marcel·lí Antunez hace de lo cíborg, del ciberteatro, del cuerpo posthumano y de lo transhumano, es distante al de sus pares performers, como Orlan o Stelarc [65]. Su interés radica en la experimentación de las posibilidades que las nuevas formas ofrecen al arte, al performer y sus expectadores, y, por extensión, al hombre. Es esta experimentación la que lo potencia como inventor de dispositivos, pero también como laboratorista de lo biológico presente en el uso del cuerpo y, en general, la materia viva: el micro organismo, lo animal humano y no humano y de los cuerpos taxidermiados como formas post-orgánicas. Su experiencia en vuelos parabólicos para ejecutar sus micro-performances da cuenta de la experimentación del cuerpo posthumano, prostético, en un entorno adverso, donde, afirma: "la gravetat fa una pressió a l'interior de el cos que fa sentir per primera vegada d'una forma clara els pulmons, les venes, els intestins, el ronyó, els ulls, el cervell" (2005, s.p.). La profunda experiencia de lo orgánico ha sido posible gracias a lo tecnológico. Por otra parte, la experiencia de la razón y el discurso, o la imposibilidad de la experiencia, ha sido expuesta gracias a una performance realizada con un dresskeleton que lo hace cíborg y que, a través de los nuevos medios, le permite narrar *Afàsia*, y la afasia del mundo contemporáneo, pues señala: "pienso que la era digital nos hace afásicos" (2015: 34). En este punto, la postura de Antúnez se aproxima a la de Anie Le Brun, quien sostiene la presencia de un *exceso de realidad*, producto de la era digital, lo cual "se trata en realidad de una mutilación que nos priva de todos los medios por los cuales, desde lo más hondo de nuestra soledad, podríamos ciegamente recobrar el mundo […]. El *exceso de realidad* engendra esta *realidad virtual* destinada a englobar toda realidad" (2004: 18-21). Al respecto, aclara Manuel Castells:

> se trata de un sistema en el cual la realidad misma (es decir, la existencia material/simbólica de las personas) queda enteramente cautiva, sumergida en un cuadro de imágenes virtuales, en un universo de simulacros, en que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[65] En el volumen editado por Joanna Zylinska, *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age* (2002), los colaboradores han expuesto las vías de contacto entre Orlan y Stelarc, dado el uso que hacen de sus propios cuerpos y de la tecnología.

> las apariencias no sólo se sitúan en la pantalla que comunica la experiencia, sino que se vuelven la experiencia misma (citado por Le Brun, 2004: 21).

Ante esta adversidad en el mundo contemporáneo, el arte de Antúnez no se trata de un ciego romance con las nuevas tecnologías o un banal autoficcionalizarse como un posthumano, sino de un cuestionamiento crítico de la condición actual y futura del hombre, que en términos de Haraway es su condición actual de cíborg y el reconocimiento de una ontología cíborg.

El uso en sus performances de materiales primarios, con la presencia de la carne, la mención a lo vulgar, al materialismo bajo, junto con sus dibujos que soportan sus narrativas, son el contrapunto ante la fuerza tecnológica en sus piezas. Philip Auslander sostiene, como si se tratara de una débil esperanza, que:

> Technology cannot take the place of human presence at the heart of performance, that is best used to extend the capabilities of human performers, to express humanistic themes more fully, and to allow performance to explore or evoque responses from the realms of human physicaly and psycological experience not directly accesible otherwise (2006: 197).

Marcel·lí se centra en el espacio físico de la performance y en el espacio discursivo, su cuerpo está en medio y hace de sus espectadores el último componente prostético de su cuerpo. Lo anterior implica, como afirma Abuín respecto a la postura de Patrice Pavis, que "cuanta más tecnología [en el espectáculo y por lo tanto en el mundo], más necesidad para el espectador de cuerpos humanos auténticos, portadores de palabras" (2008b: 48). Es quizá por esto que se da la colaboración, el permiso del espectador, ante el hiper-actor, a quedar inmerso e interactuar, con su cuerpo, como hiper-espectador-actor en la performance: al ofrecer su cuerpo, el espectador se afirma en la acción sistematúrgica como cuerpo individual y en medio de la comunidad. Asimismo, el uso de la tecnología y de su autoficcionalización como posthumano por parte de Antúnez ejecuta una interpelación a la tradicción literaria y al arte, pero también a la sociedad, habituada a sacralizar la tecnología y nuestro presente, para devenir un componente de un teatro de dispositivos que, como muestra *Epizoo*, nos

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

apropian. Con ello, se cumple la premisa de Haraway sobre los cuerpos que se maquinizan y máquinas que se humanizan. Esta es la indagación que Antúnez ejecuta con sus dispositivos estéticos y tecnológicos, su sistematurgia: el cuestionamiento ontológico del yo que se cyber-autoficcionaliza para exponer la condición humana.

Las obras antes abordadas se complementan con un trabajo parcialmente exhibido en *Alsaxy-Marcel·làxia Social* (2019). En este proyecto se aprecia una vez más la dimensión autoficcional del performer pues Antúnez ha creado la Marcel·làxia, que es la galaxia Marcel·lí, la cual tiene un país que se llama Chelistán y una ciudad que se llama Marcelburgo. Podría ser adelantado que la galaxia del artista es una construcción ficcional donde éste y sus réplicas habitarán bajo las reglas y lógica de su propio universo. Es común hablar del mundo del artista, para referirse a sus historias, sus personajes y sus escenarios, pero comúnmente es labor del crítico demarcar este territorio bajo el nombre del artista: el universo shakespereano o el mundo-houellebecq transficcional y transmedial, por ejemplo. Antúnez posee una potencia ficcionalizadora expansiva, a partir de sí y su cuerpo humano, y luego su cuerpo posthumano, con que conecta al espectador para hacerlo devenir cíborg o para integrarlo en la trama de su narración a través de su andamiaje sistematúrgico. La sistematurgia es el dispositivo de un inventor, un dispositivo que es, más que técnico, mítico; el autor crea el mito del mundo y, simultáneamente, el mito del artista posthumano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9. Sophie Calle, de la autoficción de sí a la performance polifónica

LA PERFORMANCE DE LA PERSEGUIDORA PERSEGUIDA

Al día de hoy, Sophie Calle (1953) es una de las artistas francesas más reconocidas internacionalmente. Su primera gran retrospectiva *M'as-tu vue* (2003) en el Centre Georges Pompidou de París y su participación en la Bienal de Venecia en 2007 con *Prenez soin de vous* dan cuenta de su encumbramiento en el arte galo y mundial. Sin embargo, el inicio de su carrera artística estuvo marcado por lo que ella misma ha señalado como una carencia de definición sobre la forma en que articularía su obra; inicialmente sus obras fueron creadas sin una pretensión artística, eran más como una experimentación personal sobre sí y sobre el otro. Estas primeras piezas eran fotografías, que datan de 1979, son con las que compondrá la serie *Filatures parisiennes* donde captura la imagen de desconocidos a quienes sigue a través de París, idea de la que evolucionará a *Suite vénitienne* (1980), donde realizará la persecución de un individuo en particular hasta Venecia. En esta obra además se articula con un registro textual de cada acción emprendida. Ya desde este primer proyecto es identificable su estética, que se articula por el uso de los elementos fundamentales en su arte: el documento como material para el arte, la vida (¿real?) diaria, el otro y ella misma y su *experiencia* de estos elementos. Han sido estos primeros usos de la fotografía los que le ha llevado a ser expuesta por primera vez como artista: la fotógrafa. Sin embargo, ha sido la misma Calle quien ha hecho patente su interés por narrar, sea a través de lo textual o lo visual; o, para ser precisos, por crear una narración intermedial que se articula en la intersección de ambas formas artísticas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Como se afirmó atrás, la experiencia personal de Calle es el punto que articula los elementos con que construye su obra. De esta forma, el yo experiencial es el punto decisivo de su arte. Sin embargo, pueden aparecer otros sujetos como foco de su obra; por ejemplo, en *Les dormeurs* (1979): fueron veintiocho los invitados a dormir en su

cama uno a uno a lo largo del mes, para ser fotografiados cada hora. Pero en otras obras, como *Autoportaits*, aparece la idea del yo representado por el arte. En apariencia hay una diferencia entre fotografiar a veintiocho individuos en su cama y autofotografiarse, sin embargo, es la experiencia del artista ante ambos sucesos reales, en el caso de los durmientes, es el yo que ha abierto paso a la intimidad de su habitación y su cama, lo que nos confirma que en el centro del discurso estético está ella, la artista. Lo anterior puede parecer una obsesión por el yo, un narcisismo banal, pero no hay tal proceso por registrarse a sí misma como tal y agotar el arte en su persona, no se trata de un autobiografiar su vida a través del arte como un fenómeno mimético, sino de ficcionalizar su vida a través del arte. Es por ello que Shirley Jordan ha sostenido que "any autobiographical route into understanding her work is a *fausse piste*" (2013: 250). Si bien se suele afirmar que la vida de Calle es su obra y su obra es su vida, esta es una pista falsa si se toma al pie de la letra, pues su obra-vida no es autobiográfica sino autoficcional. Como afirma Yve-Alain Bois:

> She becomes a chameleon. The miraculous advantage of such mimetic strategy, continuously adopted by Calle in her work, is that it ensures both identity (I am the one who changes all time, I am metamorphosis personified) and non-identity (I am only a perfect copy) (2003: 38).

Lo anterior implica que Calle realiza un proceso de indeterminación, su persona sirve como la cesura entre ambos territorios (yo real y yo ficcional); esta es la cesura que muestra a la artista performer que construye su cuerpo en la vida y su corpus artístico a través de una constelación de autorepresentaciones compuestas por iteraciones, contradicciones, reiteraciones, borraduras y ausencias, a lo largo de su trabajo en el arte.

Si bien la obra de la artista es numerosa y posee múltiples niveles para ser analizada, no sólo el autoficcional o el de la materialidad, por mencionar algunos, aquí se abordarán algunas de sus piezas procurando un recorrido que permita contextualizar y entender la instalación-performance *Prenez soin de vous* (2007), en la que este apartado se enfoca. *Prenez soin de vouz* ha sido expuesta en la Bienal de Venecia en 2007 y, en seguida, en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París;

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más tarde ha sido exhibida en otros países de diferentes continentes. De manera sintética, podría decirse que consiste en una instalación intermedial que emplea lo fotográfico-textual-audiovisual para, siguiendo a Jordan, alcanzar la performance de la pieza. Sophie Calle presenta un email donde su pareja le informa de la separación; al final de la misiva, aparece el último mensaje de su relación: *Prenez soin de vouz* (*Take Care of Yourself*, el título de la exhibición para el mundo anglófono; *Cuídese mucho*, como fue traducido para el mundo hispanohablante). Calle da a leer en voz alta (o para sí) este email a ciento siete mujeres. La instalación presenta (en foto o video) el ejercicio de la lectura del email que cada participante performa en el espacio que decide y de la forma en que lo decide, pero también puede aparecer la respuesta, en primera persona de estas ciento siete mujeres, a quien emite esta carta.

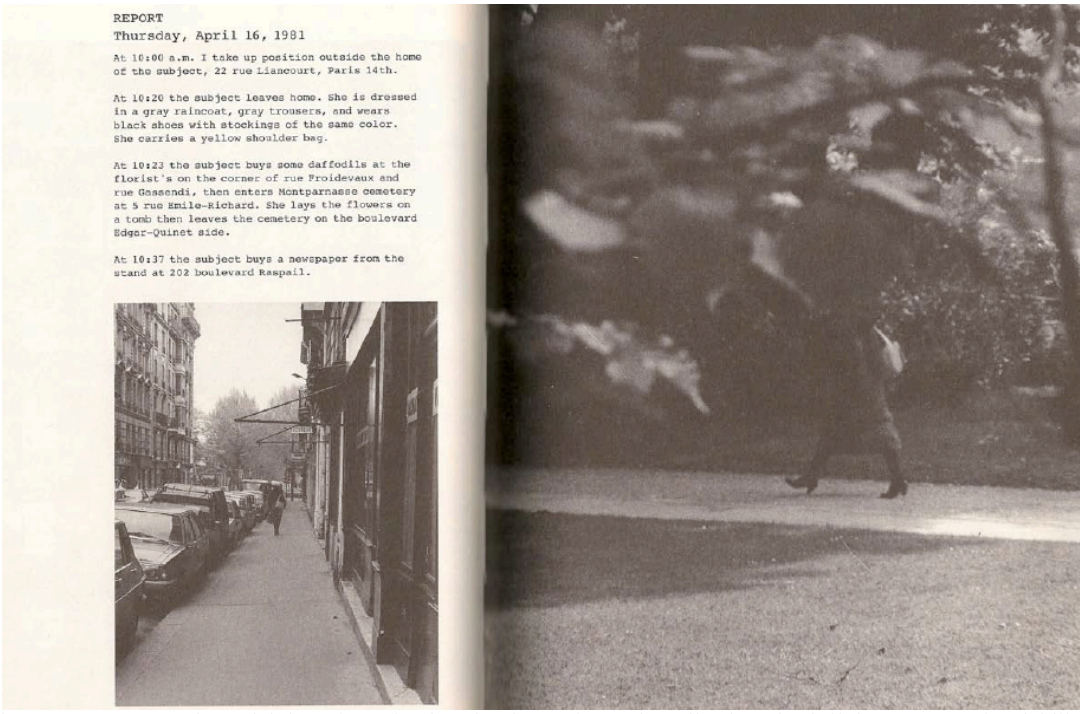
Como es claro en la descripción anterior, la figura de Calle está ausente de la instalación-performance. La ausencia aparece como un descolocarse de la artista, quedar fuera de su obra, pero sin que su borradura sea total, de forma que aún podemos indagar en la autoficcionalidad y autoperformance de Calle en esta pieza. Con lo anterior en consideración, en este capítulo dedicado a la artista francesa se sostiene que Sophie Calle crea en *Prenez soin de vous* un artefacto artístico y autoficcional que descentra su identidad de la obra para centrar la identidad de la colectividad; más aún, que, pese a ese desplazamiento de sí, estas ciento siete performances de lectura de la carta y sus respuestas aparecen como una vía doble para exponer al otro y para la subrogación del yo-autor en el otro, donde aún se evidencia al yo-autor (Calle) no como un acto narcisista sino como un devenir otra, a la vez que sí misma.

UNA ARTISTA PERDIDA EN SU PRIMERA PERSONA

La crítica de Sophie Calle ha insistido en la idea de la ficcionalizaición de la artista, pero más aún, en la formulación de una "mitologización personal". Es esta faceta la que la crítica Magali Nachtergale observa en su investigación *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle* (2012), en donde analiza la obra de Calle junto a la de otros artistas y teóricos, como André Breton o Roland Barthes. Nachtergale indaga en la implicación de la fotografía del autor y su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exposición en su obra, junto al medio textual, para crear intermedialmente, con su cuerpo-texto-imagen, el mito de sí. En cuanto a Calle, la artista ha comenzado su carrera con el uso de la fotografía, con el registro de los desconocidos, lo que evolucionaría a su primer gran proyecto ya mencionado *Suite vénitienne*, pero también continúa con *La Filature* (1981), cuando ella aparece como el objeto de la persecución, de la fotografía y el arte.


REPORT
Thursday, April 16, 1981

At 10:00 a.m. I take up position outside the home of the subject, 22 rue Liancourt, Paris 14th.

At 10:20 the subject leaves home. She is dressed in a gray raincoat, gray trousers, and wears black shoes with stockings of the same color. She carries a yellow shoulder bag.

At 10:23 the subject buys some daffodils at the florist's on the corner of rue Froidevaux and rue Gassendi, then enters Montparnasse cemetery at 5 rue Emile-Richard. She lays the flowers on a tomb then leaves the cemetery on the boulevard Edgar-Quinet side.

At 10:37 the subject buys a newspaper from the stand at 202 boulevard Raspail.

Figura 66. Reporte y fotos del detective privado sobre las acciones de Calle el 16 de abril de 1981. Interior del libro *Double Game* (2007) de Sophie Calle, sección "The Detective" (pp. 128-129). © Sohphie Calle y Violette Editions.

En *La Filature*, la artista pide a su madre contratar a un investigador privado para que la siga y registre (en texto e imagen) sus movimientos. Así, vemos las fotografías de Calle, tomadas por un tercero, donde ella realiza el acto de ser el objeto de la observación. Este podría ser el inicio de la autoficción de Calle que pone ya ante el lector/espectador la imagen del artista junto al registro textual realizado por el investigador que se confronta con el realizado por ella. Con ello, da inicio a la "mitología" de sí a través del objeto (exposición o libro) autobiográfico textual-visual. Para Nachtergale, los artistas han empleado la fotografía por su valor de uso y no como un objeto estético, un dispositivo narrativo y estético que da paso a otra forma de obra:

> Ce substitut hétérogène —le récit autobiographique illustré de photographies— qui utilise la fonction unificatrice du récit ne renvoie pas non plus à des formes littéraires connues et identifiées, ce qui nous a poussé à adopter la notion de «mythologie» comme espace ordonnateur des fragments textuels, documentaires et visuels (2012: 262).

De esta forma, lo mitológico para la crítica francesa crea el sentido de los elementos heterogéneos, pero siempre en su vinculación al yo autoral. Desde luego, la idea de mitologización tiene un componente de ficcionalidad que evidencia la forma en que la obra se aleja de lo meramente autobiográfico para colindar con la composición estética no mimética del yo.

Para Nachtergale, un primer uso de este dispositivo visual-textual ha sido en la conformación de formas relacionadas al reportaje periodístico, que luego, los artistas emplearían como una forma de reportaje de sí mismos. Ya en 1974, la obra fotográfica de Jean Le Gac había sido tipificada como una suerte de narrativa, su obra mostrada en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas fue presentada como una exhibición de "art narratif", abriendo paso al entendimiento de su obra y la de otros artistas como foto-ficción. Sin embargo, hay un componente que distancia la obra de Calle de la de Le Gac, y la acerca a la de Barthes, Duchamp, Breton o Bellatin; como afirma Christine Marcel, Calle desarrolla una forma de "autobiographical factual/fictional narratives" (2003: 18). Esta idea es relevante cuando se piensa en Calle, pues su escritura ha sido afectada también por un énfasis de distancia, de reporte periodístico o policial. El registro de sus acciones, la enumeración de objetos, la descripción, tiene menos que ver con una narración literaria, como es un diario de viaje o una novela, que con el informe. Lo anterior difiere de otros usos que se le ha dado a lo textual-visual por parte de otros autores, como es el mismo Breton, pero también Barthes, o los ya mencionados en capítulos anteriores de este trabajo, como es Bellatin. Estos autores tienen un discurso literario absoluto, no mediado por un tono aséptico policial, sino el propio de la narración literaria.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

El distanciamiento de Calle con el uso que otros autores hacen de la imagen fotográfica interconectada con lo textual obedece a una de sus búsquedas estéticas, el poner en crisis los bordes entre lo real y lo ficcional. Así, Calle emplea la foto como

un discurso que posee el aura del instante, de lo irrepetible y único, pero también de lo factual contenido en la imagen. Las características anteriores han sido subrayadas con las mismas imágenes, insistiendo en que estas ideas de instante y aura son frágiles y, más bien, son susceptibles a la manipulación por parte del fotógrafo o de quien dispone la imagen en un determinado contexto. Desde luego, Calle hace uso de esta manipulación y montaje, en tanto que inserción en el libro/exposición junto a lo textual. Pero es este registro textual el que también afecta, con su búsqueda de una distancia narrativa, para construir la idea de lo real que se corresponde: texto cuasi-policial con imagen como registro efectivo y directo de la realidad (foto como narración ficcional y foto como no-ficción).

Calle nos dirige a la idea de que la realidad construye su obra y, por ello, su obra (producto de la realidad) la construye a sí. En el caso de su persecución contratada, es el investigador, sus fotografías y sus reportes, provenientes del mundo real, los que han creado la obra y han creado a Calle. Lo anterior es parcialmente cierto, si se omite pensar que ha sido la misma artista quien ha procurado los servicios y reportes del investigador, que ella misma ha guiado los pasos del detective y finalmente ha sido ella quien ha dispuesto todos los elementos producidos por ambos en el libro y la exposición, producto de un montaje estético, pero todo cobijado por la firma de Calle. Nachtergale sostiene que las fotografías forman parte de un sistema global que forma: "une constellation visuelle et textuelle autour de la figure de l'auteur. La photographie, à la fois document et oeuvre, participe de la création d'une image de soi constituée comme un musée personnel" (268). Esta idea de constelación es relevante, pues no se agota en un libro o exposición, sino que en el caso de Calle y de la mayor parte de los autores implicados en la presente investigación, la constelación se vuelve un término para entender la reiteración de sí en sus obras. La constelación es una forma de entender la ficción, metaficción y autoficción de un autor transficcional y transmedial, como se observará adelante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En esta fragilidad entre la ficción y la realidad, Calle ha reiterado el valor de lo real, asumiéndose incluso como producto de fuerzas reales externas a su persona, más allá de la labora del investigador. La artista gala ha transitado por una vía similar a la de Michel Houellebecq, cuando éste se ha vuelto un personaje de otro autor, sea

autor literario, cinematográfico o plástico. Houellebecq es así un personaje autoficcional y transficcional, al incorporarse a otras ficciones no sólo literarias, por lo que incluso su transficcionalidad es transmedial. En el caso Calle, ha sido el autor estadounidense Paul Auster en *Leviathan* (1992) quien ha incorporado la figura de Calle de forma aparentemente oblicua, al llamar a su personaje Maria Turner, un personaje secundario de la novela, a quien le asigna varios de los rasgos y de los procedimientos de la artista conceptual y visual francesa. La misma artista ha reivindicado su figura en la figura de Maria, e incluso ha expuesto una lista de sus obras, instalaciones, libros y performances, a los cuales hace referencia Auster en la novela. Se dijo atrás, en el caso de Houellebecq, que éste se ficcionaliza a partir de los rasgos que le ha dado la prensa, la crítica y otros artistas, para construir su propia figura en, por ejemplo, *La Carte et le territorire*; Sophie Calle ha ejecutado un procedimiento similar, relegando la autoridad de su performance autoficccional a un tercero, el novelista estadounidense.

> Paul Auster has slipped some rules of his own inventing into his portrait of Maria. In oder to bring Maria and myself closer together, I decided to go by the book [*Leviathan*]. The author imposes on his creature a chromatic regimen which consist in restricting herself to foods of a single color for any given day. I followed his instructions. He has her base whole days on a single letter of the alphabeth. I did as she does (Calle, 2007: 10-11).

Esta intervención de otro individuo en la obra y personalidad de Calle es vista pro Cybelle H. McFadden como una "artistic practice: she needs the other to decide for her" (147). Considerar esto como una interferencia puramente externa sin la que la artista no podría ejecutar su vida y su arte, luce como un total abandono a un tercero. Por el contrario, aquí se considera que esto es una estrategia para construir una nueva experiencia, una nueva performance a la que, si bien un tercero da pie, es ella misma quien ha elegido este punto de partida ajeno o accidental, ha obtenido un motivo estético que llevará hasta sus últimas consecuencias. Lo anterior sirve a Calle para solidificar la idea de que la ficción (ajena) modifica la vida real (de sí). Ciertamente, como dice McFadden, las palabras de un tercero "become flesh in Calle's actions"

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

(160), pero esto se da gracias a la voluntad de Calle de corporeizar, volver carne a esas palabras, a ese personaje propio y ajeno que es Maria, creada por Auster.

En el acto de dar un cuerpo a Maria, por parte de Calle, vemos una acción similar a la realizada por Pedro Manrique Figueroa, quien, en ausencia, corporeiza las palabras y las invenciones documentales con que Lucas Ospina y otros han construido la figura del artista del *collage*. Esta crisis entre ficción que afecta la realidad ha sido parte de la tradición literaria moderna, inaugurada por Miguel de Cervantes, quien, en *El Quijote*, dentro de la ficción, hacía a sus personajes actuar de acuerdo a lo que sobre sus presuntas vidas estaba contenido en un libro que hablaba de sus andanzas. La ficción modificaba la realidad de Sancho y el Quijote, la metaficción, como mundo posible real, era ya producto (y autoría) de un tercero (en crisis e indeterminado). Como en Calle, los protagonistas cervantinos permitían este fluir de la identidad a través de la autoría de un tercero con plena determinación de hacerlo: los personajes son habilitados en ese momento por el narrador como individuos que deciden ceder sus acciones al guión que representa el libro publicado. Así, Quijote y Sancho performan una ficción que, metaficcionalmente, siempre es *su* ficción. En Calle, siguiendo a Paula Juanpere Duñó, el juego entre realidad y la ficción y los lenguajes metaficcionales o autoficcionales son puestos sobre la mesa (2010: s.p.).

Calle continúa este fluir por la autoría de Auster, a quien pide nuevas instrucciones para seguir performándose. Si bien Auster se niega a manipular la vida ajena de forma tan directa, ofrece una serie de instrucciones para visitar la ciudad de Nueva York contenidas en "Personal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (Because she asked....)" (Calle, 2007: 236). Calle sigue estas instrucciones y crea *Gotham Handbook*, que, de ser una serie de recomendaciones se transforman en las pautas para una performance. McFadden se pregunta si una ficción creada por Auster (Maria), luego performada por Calle, es aún una ficción. Aquí se considera que la ficción es aún ficción, al dar paso a una autoficción que no es de la absoluta autoría de Calle ni de Auster, sino de una negociación; pero que, no se puede olvidar, la autoría de Calle es evidente por su voluntad de performarse a partir de ciertas pautas. "With or without authorization, she has made appropriations from other authors [...] to the point of becoming a surrogate autor", como señala Macel (2003:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

18). Así, al subrogar su autoría, Calle aparece como un personaje autoficcional intertextual: ella es producto de un hipotexto (la novela o las instrucciones de Auster como paratexto) que devienen en obra transmedial en su acción (performance, fotos, textos, libro y exposición). Con ello, solidifica la idea del arte que produce la vida y que la vida produce al arte.

Dicha manipulación de la realidad y de la vida del artista para la conformación de la obra excede la idea de crear una ficción como algo ajeno a lo factual: la obra de Calle efectivamente afecta su cuerpo, su vida y su persona. Prueba de ello es la acción que emprende para la realización de la película *No Sex Last Night* (1992), donde la artista hace un viaje de Costa Este a Costa Oeste de los Estados Unidos, acompañada por Greg Shephard. El trabajo ya referido de McFadden se centra en la obra fílmica de cinco artistas-cineastas francesas, entre ellas Calle. Ahí, la crítica observa la idea de compartir control artístico con Shephard (2014: 161), lo que también ha sucedido con Auster; pero, a diferencia de otros trabajos, en este hay una implicación profunda de la realidad, al producir cambios en la vida de la artista y en la vida de terceros.

En este caso, el arte de Calle es performativo, en tanto que enuncia y ejecuta un cambio en el mundo. El ejemplo más claro de esto es que Calle ha montado el viaje y se ha expuesto la idea de que ambos viajeros contraigan matrimonio; por una parte, la idea del matrimonio es confrontada por la relación que ha surgido *on the road*, donde sus encuentros sexuales han cesado, por lo que Calle comienza a reportar para su video el diagnóstico del día mientras encuadra su cama: “no sex last night”. Avanzada la película observamos el momento en que Shepherd accede a casarse, así como el momento en que acuden a una capilla para realizar el matrimonio express. McFadden observa en este proyecto un énfasis en la reflexividad de la obra. Ambos, Calle y Shepherd, tienen sus propias videocámaras con que registran el viaje. Una emblemática sección de la película se da con la secuencia en plano contra plano, donde la edición muestra la alternancia de la toma de uno y de otro. Es un plano contra plano con una visión subjetiva, que corresponde a cada artista con cada cámara. La edición de ambos videos crea la yuxtaposición de los planos, lo que corresponde con la idea abordada antes, sobre el encuentro en el libro de lo visual y lo textual como un montaje

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que intersecta ambos registros. Aquí también, es el montaje lo que crea esta intersección audiovisual y el diálogo entre ambas ficciones fílmicas.

Figura 67. Izquierda: Calle a través de la cámara de Shepherd. Derecha: Shepherd a través de la cámara de Calle. Fotogramas de *No Sex Last Night* (1992) © Sophie Calle y Greg Shephard.

Esta reflexividad, producto de ambos registros audiovisuales editados, se asocia a la reflexividad en la creación de la vida desde el arte. Podría pensarse que *No Sex Last Night* es el montaje de una bien calculada cinta, producto de un detallado guión al que se ciñen los actores-autores, con lo que todo quedaría relegado a ese plano llamado ficción, con que se suele definir lo que no es real, lo que no impacta de forma alguna en la vida real de los individuos. Pero, la performance (como supuesta ficción) deviene en acto performativo cuando, efectivamente, los creadores y actores del filme se casan. Ha sido el mismo John Austin (1998) en su exposición de la pragmática del lenguaje quien, para ejemplificar la dimensión factual de una oración performativa nos pone ante el supuesto de un contrato nupcial o de dar nombre a un barco: el yo acepto, el yo te nombro, el yo juro, devienen en oraciones compuestas por palabras que, al ser emitidas en un contexto determinado con las condiciones mínimas, producen un cambio en el mundo. Así, el discurso estético (ficcional) de una película, donde dos personas llevan un rol marcado por un guión, se separa de lo representacional para volverse un acto en el mundo, para afectar el mundo factual (de Calle y Shepherd). De esta forma, la reflexividad de la obra pasa, de lo artístico, que está enmarcado por lo audiovisual, a afectar la realidad de ambos sin abandonar el discurso artístico. El contrato nupcial es la exacerbación de la reflexividad ya expuesta por el montaje del plano contra plano.

Es significativo que años después de su matrimonio real en Las Vegas, Calle realizara un simulacro de matrimonio, como un acto que subvertía el ritual completo y socialmente verificado. En su libro *Autobiographies* (1988-2003), que en la versión en inglés se titula *True Stories*, presenta la foto de su matrimonio falso, para el cual se ha puesto un vestido de novia, y ha reunido a familia y amigos fuera de una iglesia en París para crear esta fotografía de bodas. "The photograph was followed by a mock civil ceremony performed by a real mayor and then a reception" (2003: s.p.). En este caso, en París, al contrario del matrimonio en Las Vegas, los participantes se ceñían a un proyecto artístico-performativo, cuya organización cumplía con el estándar de la boda cristiana y civil en Francia. La performance incluía un juez; sin embargo, Calle pone en crisis la idea de Auster, del acto perfomativo del matrimonio: una pareja y una figura de autoridad enuncia las palabras necesarias "yo los declaro esposos", al eliminar la dimensión performativa del enunciado. Aquí se trata no de un simulacro, que hubiera sido performativamente real si el total de las condiciones mínimas necesarias se hubiesen cumplido, sino un disimular, al procurar la falta de un rasgo necesario para que el acto performativo se cumpliera, al hacerlo dis-simil del acto real o del simulacro del acto real. De cualquier forma, Calle está ejecutando nuevamente un momento de crisis entre lo real y la representación de sí y de su propia vida, a la vez que construye su obra artística.

PERFORMAR LA AUSENCIA Y LA COLECTIVIDAD

Como se dijo antes, la instalación-performance *Prenez soin de vous* ha representado uno de los momentos más emblemáticos de la carrera de Calle, luego que puede ser visto como su instalación en la institución del arte. Su exhibición en la Bienal de Venecia en 2007 y ese mismo año su exhibición en la Salle Labrouste de la Biblioteca Nacional de París, así como su posterior presencia en múltiples países, da cuenta de una pieza que reafirma la internacionalización y canonización de Sophie Calle. El recorrido realizado hasta aquí por algunas obras de la artista francesa servirá de apoyo para confrontar la manera en que la obra que se discute da continuidad o altera los procesos estéticos de la artista. Luego que se ha observado la relación de Calle con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

otros artistas, hombres, para la (co)creación de su obra y, por lo tanto de sí, es pertinente comenzar por el origen material de esta instalación-performance: el email enviado por el amante de Calle para notificar su ruptura.

Hasta este momento en la constelación de obras de Calle, la artista ha hecho uso de los materiales provenientes de la realidad: fotografías, reportes del investigador, notas dejadas por alguien, la carta de Auster con recomendaciones para la visita a Nueva York, la novela de Auster; así como otros elementos materiales no mencionados, como las frases escritas por desconocidos en un papel pegado en la cabina telefónica en Manhattan con la frase "comments. complaints or suggestions". En el papel, los usuarios de la cabina-instalación escribieron frases como: "leave some quarters", "fabulos concept", "está muy chévere!" o "who the fuck put this here" (Calle, 2007: 264). De esta forma, la escritura de terceros, extraños o no, que interactúan con Calle, producen parte de la obra de la artista, son co-creadores de ella. Así, la incorporación de un email, que incluye un enunciado performativo, pues establece y ejecuta la separación de la pareja, es un material real con que Calle hace surgir, desde su vida, una nueva obra artística.

Como las fotografías, el email en tanto que carta electrónica es un elemento de archivo. Calle utiliza su archivo personal como punto de partida de su obra, ya lo ha hecho con fotografías familiares y de su infancia como dispositivos narrativos, paratextos (autógrafos o alógrafos, pero nunca mostrados como apócrifos), que contienen y diseminan la ficción. Para Shirley Jordan, "the letter itself as physical entity becomes a theatrical prop and is literally crushed" (2013: 258). Lo que implica no sólo un dispositivo narrativo, como se dijo, sino también una posibilidad para alcanzar la construcción de una performance. Sobre el uso del archivo, Nachtergael afirma que estos "deviennent des supports esthétiques ou fictionnels qui révèlent une temporalité historique transversale, qui nous font traverser des espaces à la fois privés et publics" (272). De esta forma, la pieza de Calle narra (enuncia) y performa (ejecuta) el discurso originado por el material de archivo, la carta es desarchivada y se expone: se pone a circular, el paratexto privado, se vuelve paratexto público y se centra como texto de la ficcionalización performativa o se pone en escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como se ha mencionado atrás, esta no es la primera vez que Calle pone en escena un elemento material de la vida privada: su propia persona trasciende la imagen privada hacia lo público en la autoficción. Esta es la dimensión del arte de Calle que, como señala Juanpere Duñó, actúa como una "práctica arqueológica" (2010). Ya antes ha empleado estrategias de exhibición de lo privado y lo anónimo, como lo hace en su serie *L'Hôtel* (1981), donde Calle expuso la vida de los huéspedes anónimos en una arqueología de la objetualidad ajena, de la maleta y el cuarto de hotel como archivo privado y móvil vulnerado por la artista.

> I was hired as temporary chamebermaid for three weeks in a Venetian hotel. I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor. In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and observed through detail lives which remained unknown to me (2007: 140-141).

En esta pieza, Calle ha producido decenas de fotografías de los cuartos y las pertenencias de estos viajeros desconocidos. Lo material, ante su negativa a ser sustraído, ha sido fotografiado (otra forma de sustracción). Entre los elementos que destaca Calle en sus notas al pie de las fotos están los materiales textuales, la escritura y la grafía: "I also find a postcard addressed to someone named Oliver R (no address). In it the occupant of the Room 25 describes in detail the menu of his latest meal" (145). Asimismo, la agenda personal es fotografiada y reportada, de igual forma que los libros de direcciones. Junto a estas descripciones de los textos, se lee: "I postpone my reading to go and do Room 43" (161). El texto ajeno y la lectura del texto son parte esencial para la "lectura" del desconocido. Desde luego, ninguno de estos textos está dirigido a ella y, sin embargo, ella los recibe con su lectura. Este es el caso contrario a la carta de su pareja, que, siendo dirigida a ella, la dispone para su lectura por un grupo de mujeres y, luego, de sus espectadores-lectores.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 68. Pieza "Room 47" de la exposición *L'Hôtel* (1981) de Sophie Calle. Foto © Tate Gallery.

Las críticas de Calle (Jordan, Edwards y McFadden) han abordado varias de sus obras desde diferentes perspectivas, y han reconocido como constante el desplazamiento y la recolocación del material, de la personalidad, o de la ficción y la realidad. Este es un aspecto significativo en la presente lectura, luego que el interés es, como se advirtió, de observar algunos desplazamientos y recolocaciones. Para Jordan, en su análisis de *Prenez soin de vous*, destaca el tránsito de lo propio hacia lo genérico (femenino), de la historia personal que se comparte, de la experiencia personal como experiencia colectiva. Este es precisamente el fenómeno que de alguna forma diferencia a *Prenez* de otras piezas de Calle, el paso de lo autoficcional a la posibilidad de una autoficción plural, que se corporice en el otro. Jordan se ha enfocado en este punto, pero como un aspecto accesorio al núcleo de su discusión; para ella, la relevancia de esta instalación-performance está justo en su capacidad de performance. Como rasgo de esto distingue una profunda relación intertextual de la obra de Calle con la iconografía europea, centrándose en la figura de la mujer que lee.

Figura 69. La escritora Chloé Delaume come/lee la carta recibida (izquierda.); al lado, la respuesta textual de Delaume al remitente (derecha). Pieza de la exposición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF y Berndt Borchardt.

Si bien se ha dicho que Calle ha dado una copia de su email/carta a ciento siete mujeres para que la lean y la respondan, también se ha dicho que cada una de estas lecturas y respuestas son formas de adopción de la carta (el objeto material, el objeto de archivo personal). De las ciento siete mujeres, algunas de ellas son registradas por medio de fotografías que Calle les ha tomado al momento de leer la carta, otras, por medio de video. Las mujeres han aparecido en los entornos (públicos o privados) elegidos por ellas para recibir/leer una carta de este tipo: la cocina de la casa, la oficina, la habitación, el recinto para el ensayo artístico, el consultorio psicoanalítico, el despacho de una abogada, etcétera. Esta lectura fotografiada o videografiada ya es una (o ciento siete) forma(s) de dar cuerpo al texto en tanto que corporeización de Calle por otras ciento siete mujeres[66]. Son más de una centena de versiones, que podrían entenderse como contrafactuales, formas posibles de Calle, que también deviene en ellas. De la misma forma, los registros en video dan cuenta de otros roles femeninos: la mujer que lee la carta mientras cocina en casa auxiliada por una cebolla para producir un llanto, la cantante, la bailarina o la payasa, quienes, como apunta Jordan "imaginatively *peform* Calle's reception" (253; las cursivas son mías). El

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[66] Esto brinda una nueva dimensión a la propuesta de Meizoz (2019), para quien la obra literaria textual que se prolonga fuera del libro, a través de la figura del autor y su actuar en el mundo, implican la posibilidad de "redécrire l'« activité» littéraire comme une pratique scénique collective et publique" (2019: 7).

término peformar es literal con la ejecución de la cantante Nathalie Dessay quien ejecuta musical e histriónicamente la carta. Lo audiovisual de estas interpretaciones transgrede la estaticidad de la imagen fotográfica. Son esas fotografías las que rearticulan el hipotexto pictográfico del motivo de la mujer que lee. Mujeres, en una acción detenida, congelada, leen una carta. Jordan señala incluso como hipotexto pictórico el óleo del pintor Holandés Johannes Vermeer *Mujer leyendo una carta* (1663).

Aquí resulta necesario recordar también el cuadro del mismo Vermeer *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana abierta* (1659), con colores cálidos, en oposición al cuadro antes mencionado, en colores fríos. En ambos cuadros, las mujeres están frente a una ventana, sostienen con ambas manos la carta que leen sobre la cual cae la luz del sol, que también ilumina sus ropas y sus rostros. El efecto de la luz es más intenso en la *Mujer leyendo*..., pues su ropa azul es un vehículo para exponer la intensidad de esta luminosidad, el azul se vuelve casi blanco en la saturación lumínica. En el cuadro de la mujer vestida de azul, nos encontramos en un interior, donde suponemos la presencia de una ventana que no aparece a cuadro. El mobiliario lo componen una mesa y dos sillas, un libro, una caja y algo que parece un fragmento de cortina sobre la mesa. La imagen está cortada casi de forma fotográfica, puesto que el cuadro recorta como de forma casual el respaldo de una silla; podría decirse que es una imagen protofotográfica. En el fondo del cuarto aparece un mapa de Holanda de grandes dimensiones colgado de la pared, en tonos sepia, que contrasta con la mujer y su luminoso vestido azul. Esta relación entre el plano de la mujer y el último plano también exponen la presencia de la figura femenina en el interior (la casa) y el mundo masculino, ausente en el cuadro, representado por un territorio cartografiado e inaccesible a ella. Si se hace una lectura a través de las obras de Vermeer, se verá que ese espacio interior que pretende mostrarse como una casa, es exhibido por el mismo pintor como su estudio. En su cuadro *El arte de la pintura* (*Alegoría de la pintura*) (1666), observamos, quizá, a la misma mujer, vestida en ropas azules, portando un libro, quizá el mismo que en el otro cuadro está en la mesa, así como un instrumento de viento, en el último plano está el mapa de Holanda, que aquí es más claro y definido; junto a la mesa, en medio del salón, observamos al artista

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(suponemos que es Vermeer) visto de espaldas, pintando sobre el lienzo el retrato de la mujer. En primer plano, una silla detiene una cortina abierta temporalmente para que podamos observar el momento de la creación del cuadro de Vermeer, donde él se ha representado a sí mismo, de espaldas a nosotros.

Figura 70. Izquierda: *Mujer leyendo una carta* (1663) de Johannes Vermeer. Derecha: *El arte de la pintura (Alegoría de la pintura)* (1666) de Johannes Vermeer. Foto izquierda © Rijksmuseum de Amsterdam. Foto derecha © Kunsthistorisches Museum de Viena.

En el segundo cuadro en mención, la *Muchacha que lee...* observamos una escena más amplia, se aprecia la ventana abierta y en el reflejo del cristal observamos la réplica de la muchacha; ella se encuentra también en un interior, junto a una mesa con una bandeja con frutas y, en primer plano, en la parte superior hay un cortinero del cual pende una cortina verde, corrida hacia la derecha, que nos deja pensar en la instantaneidad de la imagen, en la casualidad de que dicha cortina esté "ahora" abierta, no para beneficio de la muchacha, sino para beneficio de quien mira el cuadro. El pintor nos hace partícipes de que nos hemos convertido en *voyeurs* de la vida privada de la muchacha, de su lectura de una carta que desconocemos, pero a quien observamos en el interior de la que, suponemos, es su casa. La iconografía barroca de Vermeer ha exacerbado el uso de la luz externa hacia un interior que es el mundo representado y, dentro de este mundo interior, aparecen sus personajes, que constantemente son mujeres en su vida diaria, dentro de sus hogares como: mujeres

tocando música con gambas, clavecines, recibiendo y/o escribiendo cartas acompañadas por sus sirvientas, leyendo una partitura, tejiendo, cocinando, verificando el peso del oro de sus alhajas, etcétera.

Figura 71. *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana abierta* (circa 1657-1659) de Johannes Vermeer. Foto © Gemäldegalerie Alte Meister.

Estas son las actividades y los espacios femeninos en la iconografía del barroco holandés. Y, si bien es cierta la observación de Jordan, de las fotos y videos de las mujeres que leen en su intertextualidad con los cuadros de Vermeer, aquí es necesario apuntar que esta rearticulación intertextual no es una re-composición pictográfica vacía, sino una transgresión de la visión masculina de la mujer. Parece que fotografiar a las decenas de mujeres lectoras es una acción que busca la continuidad, un tránsito del barroco a lo postmoderno, pero hay dos rasgos que muestran en ello la subversión: mostrar a las mujeres fotografiadas en otros ámbitos de la vida cotidiana más allá del interior de la casa y, luego, con el video, movilizar la imagen femenina para la performance en sus actividades y roles contemporáneos (en casa o fuera de ella). Es la forma en que Calle da un giro a la pictografía europea. Calle funde su experiencia con la de las lectoras y las lectoras dan cuerpo a la experiencia de Calle, pero al hacerlo, las lectoras dan cuerpo a imágenes retenidas en el mundo interior como

confinamiento femenino en el pensamiento masculino europeo barroco y, también, contemporáneo.

Jordan nos recuerda que "Yolande Moreau reads quietly to herself, sitting in ther chair with fine linen curtains at the window behind her and a base of roses in the foreground. The camera is immobile, the aesthetic painterly; this is Vermeer in motion" (2013: 257). Si bien este casi quietismo nos vincula con la idea de *tableau vivant* y de diorama viviente, que se han expuesto a lo largo de este trabajo, podemos recordar que en todos los casos el uso de estas formas pictóricas fuera del espacio pictórico, ahora en el cine o en la instalación, no buscan empatar su discurso hipertextual con el hipotexto como un anclarse al canon para intelectualizar su obra; no buscan escenificar las obras de forma vacía, sino alterar el canon iconográfico occidental. Aquí es importante destacar que "by redefining hypertextuality in the visual arts arena, Sophie Calle thereby reapprises the author notion" (Macel, 2003: 18). Con esto en consideración, podemos decir que Calle no acude a 107 mujeres a performar un Vermeer. Calle crea una comunidad, como si se tratara de una compañía de arte de la performance compuesto por voluntarias, para performarla a ella y que ellas, a su vez, se performen a ellas mismas[67]. Volviendo a la iconografía, esta comunidad es la comunidad que ha dado cuerpo a otra comunidad de mujeres encuadradas, aisladas y estáticas. La iteración de las ciento siete mujeres hace explícito que la reproducción del canon (Vermeer) y del mismo texto (la carta) nunca produce un resultado igual, que la identidad de cada una hace una experiencia única a la vez que colectiva, con lo que Calle y sus compañeras exponen la pluralidad femenina y los campos de acción y afectación del mundo por la mujer.

[67] Florent Coste (2017) ha expuesto una dimensión antropológica de la literatura, que produce relaciones sociales: un acto, un actuar y una actuación. Para ello, observa lo literario desde términos como "proceso" y "performance" del autor, mismos que afectan al lector. En el caso de *Prenez*, la obra articula esa dimensión etnográfica, pues abre paso a la acción del espectador dándole agencia. Por ello podemos considerarla una pieza relacional, en términos de Nicolas Burriaud (2002), quien consideraba así a aquellas obras que se enfocan en las relaciones humanas, en el encuentro entre sujetos en un contexto, en lugar de considerar al objeto artístico como un objeto cerrado, pasivo y creado para su contemplación totémica.

AUTOFICCIONALIZACIÓN DE LA VOZ POLIFÓNICA EN EL PALIMPSESTO

Es claro que esta instalación-performance da cuerpo y voz, pero es necesario subrayar que esta voz plural, colectiva, genérica (en tanto que género femenino) crea una polifonía textual (leída) y performada por ciento siete mujeres. La voz de Calle es autoficcional a través de otras voces, es una voz única, que aparenta su ausencia, pero que deviene polifónica, a la vez que multilingüe y multicultural. La experiencia audiovisual polifónica en el recinto donde se muestra la exhibición traslapa las identidades, las imágenes, las voces, las experiencias, para crear un palimpsesto de los yoes, de las ciento siete mujeres, más Calle.

Figura 72. Algunas de las ciento siete lectoras/performers de la carta en sus respectivos videos. Exhibición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF.

Natalie Edwards ha subrayado el juego de desplazamientos que en particular esta obra de Calle ejecuta, ya que la artista, paradójicamente, se centra en el desplazamiento del material textual de origen para la instalación. "The displaced materials functions to displace the identity of the artist" (2017: 73). Pero, más allá de esta posibilidad de recentrar el objeto material para democratizar la posibilidad de respuesta en un espacio público, la aproximación de Edwards es fundamental para reconocer lo que ella llama un *double look* producido por Calle, en esta y otras instalaciones.

Esta doble mirada está relacionada en cierta forma con la propuesta de McFadden de una reflexividad creada por Calle en *No Sex Last Night*, donde Calle es mostrada por sí misma gracias a la mirada de un tercero, Greg Shephard en el filme o, dijimos, el investigador privado que la fotografía y la narra. Sin embargo, la idea de Edwards es más compleja, pues involucra la mirada y la posición ética y estética, y en *Prenez.* también de género, del espectador-lector. Para esta crítica:

> Calle obliges the spectator to look at other people looking at the artefacts, wich I refer to as the *double look* [...]; this mechanism of the *double look* subverts the notion of a unitary, individual artist behind each work of art, questions the parameters in which we look at art (70-71).

Al poner en público su carta privada, Calle habilita la apropiación del discurso artístico, político y de género concomitante a la instalación-performance. Hasta ahí, la comunidad de ciento siete mujeres crean una nueva intimidad, recolocan la privacidad del objeto material y textual. Sin embargo, el montaje de *Prenez* se exhibe para un público no restringido por género ni ideología. El lector-espectador es una vez más un *voyeur* o, mejor dicho, un *meta-voyeur*: quien en el juego de la doble mirada se reconoce como el espectador que se encuentra en una posición desde la que mira a alguien más mirando a alguien más (o la intimidad de alguien más). El espectador observa el texto íntimo de cada una de las ciento siete mujeres que se han apropiado el texto, pero que miran la intimidad de Calle también.

Figura 73. Lectoras-espectadoras en la exhibición en la Salle Labrouste de la Biblioteca Nacional de Francia. Exhibición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Vemos sus espacios privados, el interior de sus casas y sus actividades profesionales, laborales, recreativas. Las fotos, los textos con que ellas responden al emisor, los videos y las performances, nos colocan en una posición que nos emplaza y nos desplaza, al observar la performance de lo íntimo. Las pantallas de gran formato sujetas a las paredes de los recintos donde se exhibe la obra, así como las pequeñas, dispuestas sobre mesas, interpelan al espectador: en sus imágenes, las mujeres miran, leen, cantan y actúan, frente al espectador que se enfrenta a la polifonía de una sala, como un coro o una asamblea de mujeres unidas por un paratexto privado.

Hasta este punto había sido claro que la imagen del artista Sophie Calle en *Prenez* ha procurado una distancia que ha sido señalada por sus críticas como su "ausencia" de la obra. Dice Jordan: "Uninterested in self-representation, Calle effects a shift beyond the self, continuing to expand the boundaries of performativity" (2013: 261) y Edwards: "She moves to the margin of the work replaced by other women" (2017: 73).

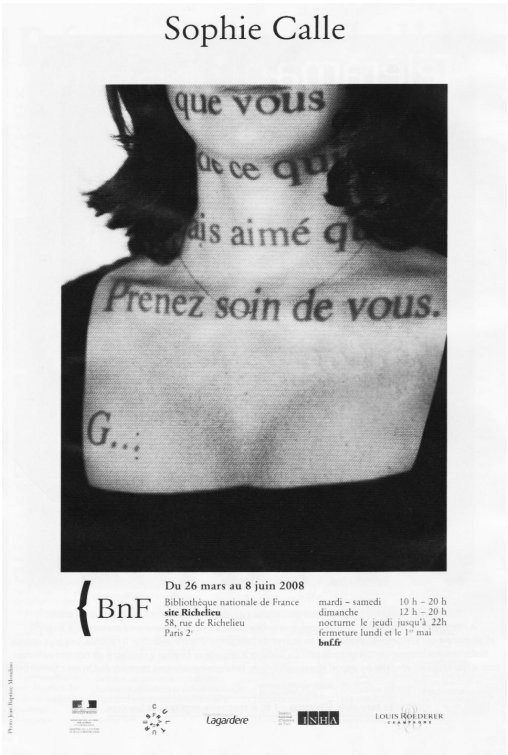


Figura 74. En la imagen aparece Calle fragmentada y el texto de la carta proyectado sobre su piel. Cartel de la instalación-performance *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF.

La misma Calle sostiene en entrevista con Erwan Desplanques y Virginie Félix que este es un proyecto donde "sauf dans ce projet autour de la rupture, justement, où *je ne m'exprime pas*" (2007: s.p.; las cursivas son mías), destacándolo como una forma de invisibilizarse y dar paso a una colectividad femenina. Efectivamente, ella no forma parte de las mujeres que leen su carta o que dan una respuesta a dicha carta: no hay foto ni video ni texto alguno. Sin embargo, mantiene la autoría y la autoridad sobre la obra. Calle es la responsable del montaje de la instalación-performance que se compone como interfaz textual-visual-performativo. No se quiere decir que Calle falle en una búsqueda por trascender su narcisismo o a su persona como centro autoficcional de sus obras-performances; no hay tal falla, ni se trata de que *Prenez soin de vous* sea una exhibición mal instalada, como ha afirmado la crítica Olivier Cena (citada por Jordan, 2013: 260). La exhibición es congruente, no hay falla en la transferencia de la performance de Calle a las ciento siete mujeres, nada ha salido de control a la voluntad artística de Calle y esto es notorio cuando asumimos que *Prenez* es la obra de Sophie Calle.

El nombre de la autora habilita el dispositivo artístico, lo unifica la firma del artista, como en el *readymade* duchampeano, es puesta a actuar. Se trata de un ficcionalizarse de Calle en ciento siete mujeres que aparecen como su autoficción subrogada; pero también, en sentido inverso, ciento siete más una mujer se subrogan a la representación ficcional performativa de la experiencia ajena como propia, para construir un discurso plural en que se reconoce una figura femenina otra, más allá del mensaje masculino de la carta y de la mirada masculina de la iconografía y la cultura occidental. Para Régine Robin, con la autoficción "se met en place un nouveau biographique au-delà du vrai et du faux, des mises en scènes, des fictions de soi, des dédoublements, des fracturations, des rassemblements hétérogènes, voire hétéroclites, de soi" (2009: 37). Es esta habilidad de instalarse ("*se met en place"*) a través de desdoblamientos y fracturaciones, a través de lo hetero-autoficcional, ya señalado por Robin, que Calle se hace presente en cada una de las ciento siete performers, que componen su compañía de subrogatarias autoficionales. No es que Calle haya permanecido silente, como mujer que lee en el interior de su casa frente a la ventana con una luz vermeeriana, sino que su respuesta al emisor de la carta es esta, la que se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

compone de otras ciento siete respuestas: una legión de mujeres que activan la lectura como reacción de su género que crea una *communitas*. Este desdoblamiento y fracturación no se queda en el nivel de un resquebrajamiento, sino en la construcción de lo múltiple a través de lo único en la figura de Calle, pero de lo múltiple en tanto que colectividad femenina que adquiere presencia: da cuerpo y voz.

Sophie Calle es así una artista autoficcional que performa su persona a través de su obra, sea con su figura al centro de la obra o a través de una ausencia de la misma. Con *Prenez...* desplaza su figura para ser reemplazada, conformando así una forma de autoficción subrogada a terceras colaboradoras, en este caso, en el proyecto estético de la artista. Este borrarse o desvanecerse momentáneamente del centro de su obra se emparenta con la idea de Michel Foucault de alcanzar no una muerte del autor como rechazo total a esa figura, sino, como apunta Christine Marcel, "a position between death and dissappaearance [...where] the absolute subject does not exist, so the collective subject must replace the individual subject" (2003: 19). A partir de esto, observamos la evanescencia (el retiro, la interrupción o la suspensión) de Calle en esta instalación como una vía para reemplazar su sujeto individual con uno colectivo[68]. Además, lo material que proveniente del mundo, del archivo personal o de la propiedad (privada y ajena), sirve como elemento del cual se parte para crear una ficción y una narración transmedial a través de lo textual, material, visual y corporal. Como apunta McFadden sobre Calle: "her artistic body is in constant flux and formed by the stories she tells [...], her narrative body is chameleon in form, changing with each idea she has" (2014: 182). Calle, la artista autoficcional, es una performer que se mueve transmedialmente y transficcionalmente, pero también trans-personalmente, al corporeizarse, en su habilidad camaleónica, incluso en el otro plural de ciento siete mujeres en el caso de *Prenez.* A lo largo de su trabajo artístico, su insistencia en la

[68] Hay un punto de encuentro entre articulación de la forma artística de Calle y las propuestas de Nancy sobre la comunidad; por ello se puede establecer un paralelismo entre la obra artística de Calle y la obra social de Nancy. El filósofo galo expone que, ante la inoperabilidad de la comunidad y la necesidad de rearticularla en el mundo contemporáneo, esta "no puede provenir del ámbito de la obra. No se la produce, sino que se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud […]. La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó la inoperancia. Más acá o más allá de la obra, aquello que *se retira* de la obra. […] La comunidad está hecha de *la interrupción* de las singularidades, o *del suspenso* que son los seres singulares" (2000: 42; las cursivas son mías).

mirada y el que mira, en la vida privada y la pública, lo propio y lo privado, lo material real y lo narrativo ficcional, se afirman como parte de un andamiaje para la construcción de un cuerpo artístico y de un mito de artista que no se deja recoser; un mito del cual, entre las suturas que hilvanan su expresión artística, se escapan nuevas posibilidades del yo autoficcional. En *Prenez soin de vous* se autoficcionaliza Calle, como se ha dicho, pero al mismo tiempo ha demostrado que no se trata de ejecutar un narcisismo banal a través del arte, sino de hacer de su experiencia una experiencia colectiva necesaria para subvertir su identidad y también la identidad femenina en la colectividad

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Conclusiones. Para performarse en la autoficción

El recorrido de la presente investigación ha implicado a una serie de autores de diferentes disciplinas artísticas, poseedores de estéticas disímiles, así como provenientes de tradiciones y nacionalidades distintas y, sin embargo, hay un punto que los vincula: la creación de piezas artísticas que hace uso de lo autoficcional a través de estéticas intermediales y transmediales como una vía para la performatividad del yo autoral. Podría decirse que los artistas cuyas obras aquí se han estudiado han sucumbido a lo que Philippe Gasparini denomina la "tentación autoficcional" (2016) aunque con cierta reserva, dado que la idea de sucumbir a una tentación remite a una falta, al abandono de la razón ante un impulso a hablar o exponer al yo, lo que dejaría de lado una voluntad creadora. En repetidas ocasiones se ha mencionado que, si bien la autoficción implica la construcción estética alrededor de la identidad del autor, estas obras demuestran que no se trata de una simple correspondencia entre la figura de este y su nombre propio (o su firma, como se ha observado). El corpus estudiado aquí nos ha llevado por otros senderos, donde las obras ficcionales muestran esa coincidencia, aunque en otras ocasiones no hay o es eludida tal correspondencia. Con ello, se puede hablar de otros "tipos" o "grados" de autoficción, sin que eso implique crear una tipología, y parecen llevarnos a pensar en formas "negativas" del género: anti-biografías, anti-autoficción, no-autoficción; o formas que evocan la contradicción, como cuando se piensa en la autoficción-más-allá-del-yo. Aquí se ha preferido asumir que la autoficción es más que un procedimiento afirmativo o de negación del yo-autor. Asimismo, en el corpus estudiado destaca una crisis de la autoficción, tanto de lo "auto" que ya no se restringe a un yo autoral, como de la crisis que suele implicar el término "ficción", como un constructo que, si bien se vincula con lo real a través de la mecánica mimética, no es tal realidad. Sin embargo, lo ficcional de estas autoficciones establece vínculos, sean claros u oscuros, con un yo del artista y un mundo del artista, que se evidencian como parte del estatuto de aquello que llamamos lo real; de ahí que eso "real" se corporeice, a través de la materialidad, del archivo o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

con el cuerpo mismo del artista, para instalarse en la obra ficcional con un poder abrumador.

Lejos de pensar que la autoficción es "sólo" un género literario escrito, teorizado, re-utilizado y, como algunos teóricos afirman, exhausto, aquí se ha visto esta crisis de la que hablamos como una serie de transgresiones del género, pero también como oportunidades para la construcción de nuevas obras artísticas. Este ha sido el interés que ha guiado la presente investigación: observar otras formas autoficcionales (que quizá puedan tildarse de anti-autoficcionales), para cuestionar cómo se reconfigura este discurso artístico a través de nuevas vías estéticas; pero también para observar qué significa la proliferación de estos discursos artísticos para los creadores y para el arte mismo, en su dimensión política y social, además de su vínculo con el espectador/lector. La autoficción está más allá de un regodeo del yo, pues como se ha observado en este trabajo, la exposición y sobreexposición del yo autoral no se limita a un narcisismo banal.

Sin embargo, también se ha afirmado que los procedimientos de los artistas estudiados inciden en lo que se ha llamado la creación del mito del artista, la mitologización de sí, la confirmación de una mega-identidad de artista o, simplemente, la construcción de la figura del artista o su "self/image". Esta "mitología" del yo-artista, Nachtergael la ha entendido como un espacio ordenador de fragmentos visuales, documentales y textuales (2008: 439), lo que ha sido evidente en las obras aquí abordadas, pero habría que agregar que esta mecánica de la mitología tanto ordena como disemina la fragmentariedad que compone la identidad autoral. Asume también el acto retrospectivo de incorporación del pasado autoral, para su ficcionalización y mitologización, como un proyecto de "arqueología de sí", con que el autor adopta una postura sobre este pasado y sobre los medios para representarse (2012: 204-205). Esta postura doble, sobre el pasado y los medios, aparece en la obra de los artistas aquí analizados como un rasgo primordial para su autoficcionalización, y es por ello se ha optado por la elección del o los medios empleados, por ser estas elecciones y conexiones intermediales significativas al construir el discurso del yo transmedialmente. También se ha observado que las obras que se construyen con este proyecto involucran, tanto la conformación de posturas, como gestos, marcas, la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

materialidad del archivo personal y otros elementos, con que el artista se comunica y, en el caso de los escritores, de forma literaria y extra-literaria, con el campo literario y artístico, pero también con su *ethos* y su postura en el ámbito social, siguiendo a Meizoz (2007).

En este entramado de acciones, discursos, gestos, materialidades y medios implicados en la autoficción que aquí se ha analizado, se ha revelado que los elementos antes mencionados aparecen como constituyentes de un dispositivo para la performance de un yo autor. Para aclarar la dimensión performativa autoral se ha señalado que, para Schechner (1985: 6), performar significa devenir otro y sí mismo, lo que es, en principio, el sustrato mismo de la autoficción: la exposición del yo-autoral-otro en la ficción de sí. Pero no sólo es esta relación directa entre autoficción y performance la que se puede establecer. Es necesario volver a Meizoz, quien ha subrayado que lo real y social se encadenan, en el caso de ciertos autores, dando como resultado que la escritura (la obra) y la postura "se donnen comme une seule et meme performance" (2014: s.p.).

Además, en este trabajo se ha observado una vía más para considerar la vinculación entre la obra artística autoficcional como performance del artista, al evidenciar que éste actúa a través de su identidad, su corporalidad, que se expone y se transforma en el acto de exposición a través de la obra. Como advierte Amelia Jones, el autoperformance hace del cuepo un signo, pero también el espacio de actuación para el yo (2006: xv-xvi). Lo anterior ha sido observado en este trabajo al estudiar las imágenes-performances que autores como Duchamp, Bellatin o Calle hacen de sí para presentarse y afectarse desde la corporalidad. Siguiendo a Jean-François Lyotard (1990) y su idea de performer como trans/former, lo anterior se da no como una interpretación o una evocación de transformación, sino como una acción efectiva en el mundo factual: el artista se performa y se transforma.

Como se ha observado, la autoficción contemporánea establece un entramado significativo para la creación de esta imagen del autor, que puede considerarse "contenida" en las obras artísticas; pero, como aquí se ha señalado, trasciende los límites de cada obra artística. Con ello, evidencia una postura estética de los artistas, quienes asumen que las obras no son más piezas cerradas, concluidas, sino una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

constelación que se comunica entre ellas y con el mundo factual, más allá de la coincidencia del nombre propio en la obra artística y en el mundo. Esta transgresión puede verse más claramente si se piensa en ella como transmigración, del discurso artístico y, en el caso de la literatura, de la ficción, que escapa a la presunta necesidad de entender que el libro es un ente autónomo y cerrado.

Se ha analizado en este trabajo cómo el autor ha devenido en un sujeto que se mueve entre espacios ficcionales de la constelación que crea, esto es lo que Richard Saint-Gelais (2011) entiende como un procedimiento de ficciones "transfugadas" o, en términos de Gérard Genette (2004) y Lubomír Doležel (1999) como entes ontológicos o entes metalépticos, que transitan a través de espacios ficcionales o mundos posibles de ficción. De ahí la posibilidad de entender al autor como un ente transficcional o metaléptico, que deambula entre distintas piezas literarias o, simplemente, artísticas. Su identidad se conforma por los elementos diseminados, que tanto la reiteran como la contradicen, que tanto la articulan como la desarticulan en "une diaspora transfictionnelle qui remplace l'idée de texte par celle de réseau en expansion parfois paradoxale" (Saint-Galais, 2012: s.p.). Asistimos a las ideas de texto desbordado, red en expansión, rizomáticamente *à la* Deleuze y Guattari (1980), o universo textual y heterocósmica *à la* Doležel; perspectivas que en este trabajo se adoptaron, principalmente, de la teoría literaria, pero se han empleado para observar un entramado artístico que, además, no se detiene ante las fronteras disciplinarias. Por ello, esta transficcionalidad del yo autoficcional aparece no sólo como una migración o un traspaso entre mundos literarios, sino como un fenómeno en el cual el sujeto autoficcional no se (quiere) deja(r) restringir por los límites de las disciplinas artísticas. Lo anterior ha hecho evidente la naturaleza de estos procedimientos como formas de transmediación del sujeto autoficcional, luego que el yo, el sentido ficcional-real, del yo autoral-artista, transita libremente entre obras de diferentes medios, de lo literario a la obra fílmica, de la fotografía a la performance. Al respecto, Nachtergael (2012 y 2017) ha evidenciado cómo para la creación de las mitologías individuales, a partir del siglo XX, los artistas han comenzado a utilizar la fotografía por su valor de uso y no como objeto artístico para la conformación de fotobiografías como una práctica híbrida para representar al yo, por vías tanto fotográficas como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

narrativo-textual. Con ello se puede establecer un pasado al cual se vincula la práctica autoficcional contemporánea, que ha quedado marcada por un uso de distintos medios para la conformación de la imagen del yo. Si bien se ha referido atrás el uso de lo fotográfico-textual para construir la figura del artista, no ha sido accidental que en estas conclusiones se ha escamoteado la necesidad de hablar de escritores y artistas, intentado usar la palabra autor, o simplemente artista, como términos que permitan transitar entre las diferentes disciplinas artísticas, incluyendo a la literatura. Lo anterior no representa una simple preferencia, sino una forma de congruencia con la manera en que los autores crean las obras estudiadas en este trabajo y la forma en que estas obras establecen conexiones posteriores con otras formas artísticas.

A partir de la observación de esta misma naturaleza multidisciplinar de los artistas y de obras estudiadas, en esta investigación se procuró una organización funcional pero no definitiva del corpus. Para ello se establecieron aparentes límites que permitirían crear partes o secciones, pero nunca con un interés por corroborar divisiones y diferencias entre ellas, sino para observar lo contrario, sus similitudes y uniones. Por ello resultaron funcionales los tres apartados de la investigación.

En la Parte Uno fueron analizadas obras literarias-textuales de César Aira y Mario Bellatin. Ambos han sido observados a la luz de uno de los artistas que más han incidido en el arte de vanguardia del siglo XX y el arte contemporáneo, el cual es Marcel Duchamp. Estos autores latinoamericanos han adoptado la estética disruptiva del artista galo, en particular con el uso que ha hecho de su firma, de su figura de artista, de sus vías sobre cómo hablar y cómo no hablar de sí y para transformarse a través de su obra. Tras observar las piezas de Duchamp y sin olvidar que Lyotard llama al artista un "trans/former", ha quedado claro que todo este arte duchampiano está atravesado por su figura, que el artista construye su obra y, al hacerlo, su obra lo construye, lo transforma y lo performa. Así, se observó que Aira y Bellatin realizan una cuidadosa adopción de diferentes medios que expanden las posibilidades para construir al yo. Desde este apartado se puede hablar ya de una literatura expandida en dos sentidos: expandida a otros textos/obras de ficción (transficcional) con el paso del sujeto autoral de un texto a otro, o por la expansión del discurso literario a través de otros medios (transmediación) para la exposición del yo. Se trata, podríamos decir, de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un yo-autor que se manifiesta como un yo expandido, a través de una literatura "hors du livre" (Meizoz, 2018), esto es, a través de una literatura expandida.

Además se ha evidenciado que la autenticidad en crisis en la narrativa de Aira y Bellatin cuestiona sobre el yo auténtico dentro de la obra (la novela): ¿quién es quien narra, cómo narra y desde dónde narra? ¿por qué hay discrepancias entre los géneros de los narradores y el autor-autoficcional? ¿Por qué Aira y Bellatin se autoficcionalizan al punto de borrar las correspondencias entre sus personas y sus personajes, pero aún queda su firma? Por ello, aquí se ha observado que la crisis de la autentificación del artista posibilita hablar de un yo autoral fuera o más allá del yo. Lo anterior ha permitido exponer entonces, en términos de Deleuze y Guattari (1980), una desterritorialización del yo para ser yo en la ficción. Dicha desterritorialización no aparece como una mera forma de exilio de las posibilidades del yo, sino como una oportunidad de seguir una línea de fuga para el ser. Este paso deja clara una ruptura o transgresión del límite, sea del género del artista (Duchamp como Rrose Sélavy, Aira como la niña Aira que deviene monja, Bellatin como la chica que parece marioneta, o Gómez-Peña *queer*), de su encuadre en una ficción textual (el libro, la película determinada), incluso, como la posibilidad de ir más allá de la restricción del nombre propio y de la vida del mundo factual para expresar a su yo-autoral. Se dijo siguiendo a Lyotard que Duchamp ha devenido en un trans/former, con lo cual se pudo observar cómo los movimientos transficcionales y transmediales, comenzados por él, resultan en un proceso estético sobre el yo o una experimentación estética sobre la propia identidad, lo cual configuró las vías que tanto Aira como Bellatin han seguido desde sus ámbitos y medios artísticos, para crear una serie de desterritorializaciones en cada pieza literaria, fílmica, fotográfica, pero también implicando el *ethos* y la postura del artista en su entorno social, con que construyen su proyecto autoral. Ha sido esta estética y este dispositivo autoficcional lo que ha permitido al autor desterritorializarse, más allá incluso de lo "auto"-ficcional, para performarse en una constelación artística con que construyen de forma indisociable su corpus-artístico y su corpus-factual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la Parte Dos de este trabajo se analizaron los fenómenos autoficcionales en las obras de Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq y Pedro Manrique Figueroa.

Ha sido reveladora la manera en que la figura de estos artistas ha transitado a través de diferentes medios, que incluyen la literatura, pero que no se limitan a ella. Con Alejandro Jodorowsky incluso aparece el cuestionamiento de la obra lírica como sustrato para la conformación de lo autoficcional cinematográfico, confiriéndole el valor que suele negársele a la obra poética para la conformación de la ficción, sea textual o fílmica. Se observó que los autores de este apartado han mostrado la expresión poética de sí, que migra a los otros discursos artísticos para apuntalar al yo-autoral. Si bien a primera vista hay demarcaciones firmes, donde Houellebecq es considerado un escritor y Jodorowsky un cineasta, la indagación sobre lo autoficcional ha demostrado aquí que ambos poseen un proyecto más allá de estas disciplinas con que se les vincula. No es gratuito que han establecido una continuidad del sentido ficcional a través de diferentes artes. Así, en este trabajo se ha visto que el énfasis en configurar una obra transmedial para exponer la figura del artista no es ingenuo, mucho menos accidental. En Jodorowsky incluso se observó una insistente ejecución de procedimientos de intermedialidad que hacen evidente la remediación al hacer presente el teatro en el cine y al hacer confluir los diferentes medios. De ahí que las cintas, llamadas por la crítica autobiográficas, han revelado una insistencia por hacer cohabitar un medio con y en el otro, exponiendo su intermedialidad: el teatro-en-el-cine, la performance-en-el-cine, lo plástico-en-el-cine. Como se dijo, no se trata sólo de afirmar que el cine es, por sí mismo, una forma artística que incorpora otras artes (literatura, música, danza), sino de ver lo que esto produce. Observar los transvases mediales ha permitido ver que ambos filmes del chileno remarcan la necesidad de hacer presente a estas artes para completar su proyecto estético y autoficcional. Es por esto que se ha dicho que transmediación e intermedialidad son convocadas como la única vía para expresar la figura del artista, su mega-identidad, que se corporeiza sí y sólo si estas artes coinciden en el discurso que expone la ficción del yo.

Mientras, en el caso de Houellebecq, la transmedialidad actúa como una vía para diseminar la identidad del yo que se construye; incluso, se dijo que dicha transmedialidad se debe, desde luego, a que el escritor es también cineasta, pero que no es sólo en sus propias cintas donde se crea la figura del artista, sino que también hay un uso y creación de la figura del autor en los filmes de otros directores. Se ha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

dicho que el autor deviene en un yo que puede ser recolocado y reconfigurado por terceros, pero que este uso del yo como personaje transficcional no deja de implicar la conformación de una autoficción, en tanto que multiplica, de forma autógrafa y alógrafa, su figura, el mundo (ficcional y real) del artista. Por ello se ha advertido la posibilidad de que la autoficción implique una crisis más para lo "auto", que previamente restringía a que el discurso del yo debiera ser "creado" por ese yo que (se) enuncia. Podemos hablar así de autoficciones del yo "autónomas" y "subrogadas", o autógrafas y alógrafas. Lo anterior, como ya se ha referido antes, ha sido una posibilidad más del dispositivo autoficcional habilitada por la construcción de la figura del artista, para la cual han intervenido tanto un *ethos* y una postura social, a través de una serie de rasgos, gestos y características (ficcionales y reales) que el autor ha dispuesto, tanto en la obra artística como en el mundo factual. Ha sido relevante que Jérôme Meizoz observe la necesidad de reconstruir la actividad literaria como una práctica escénica colectiva y pública (2019: 7); y es esa "actividad" la que se da a través de exposición de sí, como individuo, ante y en la sociedad, con la obra, pero más aún a través de los medios de comunicación, la crítica, lectores y otros actores que inciden en el campo literario y cultural. Aquí aparece una conexión más entre Houellebecq y Bellatin, pues ambos han construido y explotado una postura de artista que los identifica, bien sea en el primero su manera de sostener el cigarrillo, caminar y hablar, así como a través de su postura polémica y de *enfant terrible*; o, en el caso de Bellatin, con la referencia a su propia corporalidad y autodistinción como un individuo que carece de un brazo, que utiliza prótesis sui géneris, que viste como un sufí, y que rechaza el arte que ejecuta al presentarse con la frase: "Soy Mario Bellatin y odio narrar". Esto ha sido un elemento más para la construcción de dicha figura del artista que es posible apropiar por terceros.

Se ha seguido la idea de Samuel Estier, al afirmar que estos autores "nous invite a penser la posture d'une façon plus globale. La posture Michel Houellebecq selon nous, c'est le moment où la societé s'empere de l'écrivain et le arrache a lui-même por en faire une figure culturelle" (2015: 100). Hacer del artista una figura cultural tiene varias manifestaciones, entre las cuales está la mencionada, la que permite a terceros hacer uso de la figura del autor como un sujeto transficcional y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

transmedial, y así expandir la autoficción de manera alógrafa. En los casos de Bellatin y Houellebecq se observa el uso del dispositivo autoficcional para transficcionalizar(se) y transmedializar(se); dicho dispositivo ha sido entendido como formas autorizadas del uso de la figura del artista. Además, es posible inferir la participación de ambos en los filmes dirigidos por terceros como una autoficción subrogada o co-creada, implicando un acuerdo de multiautoralidad; lo anterior no es evidente sólo por su aparición a cuadro, sino por la conformación de una obra que se sabe perteneciente al "mundo del artista". De esta forma, observamos al artista performar su propia ficción que se nutre del, así llamado por la crítica, "universo Houellebecq", o bien del universo bellatiniano.

La subrogación de la identidad para ser co-creada por terceros ha sido entendida aquí como un proceso que implica no sólo a otros artistas, sino a aquellos considerados a una cierta distancia de la creación, como son la prensa y la crítica. Se ha distinguido la forma en que la relación con este *ethos* y postura social, a través de la polémica de Houellebecq y de la exposición en la prensa, ha co-producido una figura del artista que se anexa a la creada por sí mismo en sus obras. De esta forma, el autor ya es un performer en dos vías, la artística y la contextual. Pero esto no se da como un fenómeno inconexo, sino como parte de la propia construcción de la figura del artista. En este punto queda en crisis la autoría y la autoridad sobre el yo autoficcional; por ello aquí se ha cuestionado ¿quién puede hablar del yo autoficcional además del yo?, ¿bajo qué criterios y con qué alcances estéticos se da esta colaboración, ya sea producto de una subrogación convenida (alógrafa), no convenida ("apócrifa"), o tangencial, por terceros (periodistas y críticos) que advertida o inadvertidamente participan?

Esta crisis del yo, que nos ha conducido a observar la autoficción como fenómeno autoral subrogada y/o pluri-autoral, es precisamente la vía que habilita la figura del artista Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. Se ha recorrido en este estudio una serie de momentos y obras con que la figura del artista colombiano ha aparecido como un ente transficcional y transmedial. Manrique Figueroa ha devenido en figura y objeto cultural como un autor real a través de los procedimientos de lo ficcional, pero también gracias a la construcción de un *ethos* y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

postura social que aparece exprofeso, pero que se nutre del campo cultural colombiano y latinoamericano, para habilitar su existencia. Diversos artistas y críticos, medios de comunicación, galerías, museos e instituciones nacionales e internacionales, así como cualquiera que esté dispuesto a crear o reproducir rumores, han sido co-creadores de un yo autoral; a pesar de esa autoría plural, aún es posible observar la presencia de un yo-autor: el artista Lucas Ospina. A su vez, también puede considerarse que Lucas Ospina aparece como un autor-artista que se ficcionaliza bajo la careta del personaje. Ospina ha dado cuenta de la génesis de esta figura que permite presentarse al "tomar cuerpo" en Manrique Figueroa y que le permite presentar un corpus artístico, la obra de Manrique Figueroa: sus *collages*, sus filmes, sus escritos donde se expone, y sus actos en una sociedad. El precursor del *collage* ha aparecido así gracias a una serie de obras existentes y otras las referidas por rumores, con que se construye al artista en vinculación con el *ethos* y postura; esto evidencia a Manrique Figueroa como un ser del cual sólo queda su obra como remanente de sí. No hay mayor imagen del artista, no hay verificación de su existencia, pues todo es obra. Sin embargo, el registro de su frase: "Yo soy mi obra; mi obra soy yo" (1996), aparece como una afirmación autorreflexiva entre obra y artista, pero que también se enlaza al autor que se autoficcionaliza bajo la autoficción de un tercero. De esta forma, Manrique Figueroa aparece, no como un alter ego o un pseudónimo de Lucas Ospina, sino como una autoficcionalización de sí que no se limita por la contradicción o incompatibilidad de la temporalidad implícita por la diferencia generacional entre ambos. Se trata de una ejecución de una performance del autor Lucas Ospina/Manrique Figueroa que se da en y más allá de lo temporal y lo textual.

El dispositivo autoficcional de Lucas Ospina, a través de Manrique Figueroa, comparte el rasgo de automatización o trasmigración autoral a un tercero: el cineasta colombiano Luis Ospina, quien se apropia de la figura (autoficcional) del artista Pedro Manrique Figueroa. Con este acto se rearticula la historia ficcional del precursor del *collage* en Colombia en el documental *Un tigre de papel* (2007). Una vez que el autor es transformado en objeto cultural, este puede ser usado, recolocado o re-corporeizado. Esto hace que el dispositivo autoficcional iniciado por Lucas Ospina, en colaboración con terceros, continúe una trayectoria transficcional y transmedial

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que demuestra que el yo-autoficcional pone en crisis las nociones de autor, autoridad y autoría. Al hacerlo, se beneficia de una construcción ficcional habilitada por los recorridos artísticos (ficcionales y reales) previos. Ante esto, es posible entender que el mito del artista, su figura, se construye por una serie de acumulaciones autógrafas, alógrafas, subrogadas y (si aún es relevante el término) apócrifas, que permiten crear su mito y su mega-identidad.

En tanto que en la Parte Tres de este trabajo se han expuesto implicaciones similares a las atrás mencionadas, pero en asociación a nuevas formas que evidencian el complejo dispositivo artístico que es la autoficción, en los casos de Sophie Calle, Marcel·lí Antúnes y Guillermo Gómez-Peña. En el apartado de Calle ha detallado la forma en que la figura de la artista ha sido empleada para crear una obra más allá de la autoría de la artista; ha sido el uso del dispositivo autoficcional por ella dispuesto, sus actos, sus procesos artísticos intermediales y la ejecución performativa de sí en el campo del arte lo que el novelista estadounidense Paul Auster ha incorporado a su ficción literaria haciendo de ella un ente o personaje transficcional. Así, la obra-vida de Calle ha tenido una autoría subrogada a Auster. Lo mismo ha sucedido en la vía contraria, cuando el escritor ha "producido" la obra de la artista. Las realizaciones estéticas de Calle exponen la crisis no sólo de autoridad y autoría, sino también la crisis entre la realidad y la ficción, así como entre la vida y la obra. Son estas mismas crisis, producto de la obra autoficcional, las que se han evidenciado reiteradamente en esta investigación, sea con Duchamp, Aira, Bellatin, Jodorowsky, Houellebecq y Manrique Figueroa, pero también con Antúnez y Gómez-Peña.

En el caso de Calle, el yo ficcionalizado se evidencia cuando, al performar la obra, aparece como ese "producto" que busca "contenerse". En ella dicho producto consiste en el registro fotográfico o la videograbación. Destacan dos partes en su obra, la primera es ella como sujeto que performa la acción artística; y, la segunda, el registro de la acción. Este registro, que aparece como producto de un interés por archivar(se), es un acto inverso al que se establece en otras de sus obras, donde es el objeto real, proveniente de la materialidad factual, el cual aparece como origen de la obra. Siguiendo a Nachtergael, el archivo está en el centro de la mecánica autoficcional, como origen y como la forma artística, luego que son soportes estéticos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que vinculan temporalidades históricas y ficcionales, espacios públicos y privados, donde se inscriben las nuevas identidades (2012: 272). Esto es lo que sucede en *Prenez soin de vous* (2007), donde la carta de su ex amante es ese elemento que conecta con lo real, pero también es un objeto producido por un tercero, lo cual permite articular una nueva obra artística.

En el caso de *Prenez soin de vous* se ha observado una vía que permite conectar nuevamente con el mundo factual y con terceros colaboradores para dar cuerpo al artista y a la obra. Es a través de la lectura de la carta como ciento siete mujeres adoptan la figura del artista que se autoficcionaliza en cada una de estas iteraciones disímiles de sí y, al mismo tiempo, estas mujeres usan el dispositivo autoral y autoficcional de Calle para corporeizar una realidad factual. Este procedimiento se articula en dos vías, de Calle que toma cuerpo en las performances de las mujeres y de las mujeres que toman cuerpo del destinatario (la artista) para acceder a un discurso artístico. Ambas vías dan cuenta de una vinculación del yo con lo plural, esto lleva a la autoficción del sí-autor más allá de la restricción del yo, pero con la fuerza que la acción artística le brinda para conformar o evidenciar una *communitas*.

Este enlace que establecen las obras del yo hacia la comunidad está en el centro del arte de Gómez-Peña. Se ha evidenciado la creación de una identidad múltiple, que trasciende a través de personajes donde nunca queda oculta la figura del artista, sino que se acumulan a él. El cuerpo y la identidad alterada del artista deviene en "pantalla", siguiendo a Jacques Lacan (2002); se trata de un yo que usa su propia imagen como el medio para, lacanianamente, "donner-à-voir", y con ello evocar al otro, el inmigrante, al fetiche o al cliché de la identidad nacional, luego que el discurso binacional de Gómez-Peña aparece como una vía para cuestionar(se) en el otro. Esta posibilidad de usar el cuerpo como "pantalla", *à la* Lacan, ha permitido observar al artista como un dispositivo para una antropología inversa, que pone de manifiesto un proceso de etno-performance, con el que el artista establece una posibilidad para ser observado como el otro, el ser feticheizado, para la propia observación del observado. De esta forma, el yo que se autoficcionaliza se vincula, por su fuerza etnoperformativa y autoficcional, a una comunidad. Más aún, la construcción de la *communitas* se da porque sus performances implican lo ritual y la participación del público para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

construir dicho reconocimiento grupal en la acción; como se ha expuesto en este trabajo, esto se posibilita a través de procesos, por ejemplo, de sanación o de confesión de los "pecados" interraciales. Así, la performance donde el yo deviene en chamán, facilitador o guía, permite confluir en una acción que da paso al contacto horizontal con el público, el cual deviene en interventor del autoperformer; no se trata de una vana ficcionalización de sí, sino de la oportunidad para conformar una comunidad o de reconocerse en la comunidad. Visto lo anterior, la idea de David Martens y Myriam Watthee-Delmonte, localizada en el escritor como objeto cultural, es posible expandirla para el entendimiento del artista como interfaz que funciona a través de escritos y metadiscursos que son recibidos y reconfigurados por la colectividad (2012: 10). De estas ideas es relevante subrayar que incorpora un vocabulario que ha sido implicado con frecuencia en el análisis de los autores y las obras de esta investigación; no sólo la idea de colectividad, sino también las de reconfiguración, operación, interfaz y, finalmente, manipulación. Este vocabulario además ha sido fundamental para entender la autoperformance de Marcel·lí Antúnez.

El encadenamiento con el público está presente en varias de las performances de Antúnez, a través de un procedimiento que involucra el ritual, pero, más frecuentemente, el encuentro con el otro a través de los dispositivos tecnológicos. En este trabajo se ha observado que la ficción de Antúnez como autoperformer se da a través de procedimientos intermediales (donde lo tecnológico es un medio más), que tienen un fuerte enfoque en la participación del espectador. Se ha evidenciado que sus piezas literalizan la incorporación del espectador, al volverlo co-creador del cuerpo del artista, que es afectado, manipulado e incluso mancillado, como sucede desde su temprana pieza *Epizoo* (1995). En esta obra la participación del espectador como usuario lo posicionaba como último eslabón de la interfaz, de una serie de dispositivos en la performance que, como se dijo, hacía de él y del espectador posthumanos, al anexarse al entramado cibernético y orgánico de la obra. Más allá de estos encadenamientos con el espectador a través de la tecnología, las performances de Antúnez han mostrado su absoluto interés en la experimentación con el cuerpo del yo-artista, para brindar nuevas posibilidades discursivas, pero también para cuestionar la forma en que el autoperformer se autoficcionaliza. Con ello establece una voluntad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por trascender lo humano para transformarse en obra artística-tecnológica y entregar una obra que pueda ser incorporada como cualquier otra a un museo. Lo anterior demuestra que hay un proceso de mitificación de sí a través de la tecnología, que materializa la idea de panteonización del mito al acceder al "sagrado" recinto que aún representa el museo.

En el caso de Antúnez, su *dresskeleton* para la pieza *Rèquiem* (1999) habilita la posibilidad de auto-ficcionalizarse y auto-performarse "eternamente" en un recinto museístico. Lo anterior parece una respuesta al llamado de Maurice Merleau-Ponty al artista, quien debe donar su cuerpo al mundo a través de su obra (1964). Además, esto expone la literalización del procedimiento que está implícito en la obra-corpus como corporalización del yo-cuerpo, que, como nos recuerda Jones: "Jacques Derrida has pondered a closely related problem to that of the self imaging of a dead man: that of the word as 'living' replacement for the (death) author —the graphical and immortal replacement for the logos (the word as spoken by a 'living' body)" (2006: 243). Pero este remplazo no es un suplemento del yo, sino que ya desde un inicio es una presencia del cuerpo/corpus, que tiene la posibilidad de dar al autor una sobre-vida, de sobre-vivir para el yo. Cuando Manrique Figueroa acude al Museo Nacional de Colombia para entregar su cuerpo como obra para su exhibición expone su paso al museo de forma similar a Antúnez. Pero se debe entender que esta voluntad por construir un mito del artista está presente también en los proyectos de Calle, Aira, Bellatin, Jodorowsky o Houellebecq, los cuales inciden en esta misma vía, en la panteonización del yo y su museificación. Cuando parte de la obra de Houellebecq y Jodorowsky transita hacia la exhibición artística, ahora como obras de arte contemporáneo, se advierte la figura del artista como objeto cultural, para su consumo, panteonización, exhibición y museificación. Esto consiste en un acto patrimonial, conformado usualmente por terceros y post-mortem, pero, como se ha visto, aquí aparece como una posibilidad en vida y, más aun, como un proyecto autoral para su performance post-mortem en su mitologización.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al respecto de Antúnez, Calle y Gómez-Peña, se ha observado, con más facilidad en los dos últimos, una "indefinición" del medio, pues se trata de escritores que hacen arte y/o de artistas que escriben. En Calle hay un paso entre la fotografía,

el diario, la carta, el libro de artista y la exposición artística en un recinto museístico, y en su uso intermedial para conformar su obra. En Gómez-Peña reconocemos su formación inicial, en la literatura, que estará presente con la escritura de largos poemas, cartas, monólogos, que luego son incorporados a sus performances; así, hay un recorrido entre texto-performance-libro como recipiente final, junto a los registros audiovisuales. Pascal Mougin ha evidenciado estos traspasos como fenómenos de la "tentación literaria" del arte contemporáneo, que es posible encontrar "d'un cotê des écrivains ou poètes qui vont vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique, de l'autre des artistes qui mobilisent le langage d'une manière plus ou moins intégrée au reste de leur production" (2017: 8). En Antúnez, hay un énfasis que puede pensarse como inverso, al establecer un arte que se posicione más allá de la dramaturgia (el arte dramático textocentrista, que debe ser recitado y actuado sin mayor alteración). Se ha observado en este trabajo que el catalán ha conformado una sistematurgia, como unión intermedial entre sistemas computacionales y dramaturgia, y que su entendimiento de lo teatral implica una dramaturgia no textual, sino post-textual, postdramática.

Lo anterior ha conducido a pensar esta literatura textual que aparece como un origen o como un destino de las obras de estos autores como un interés por crear una literatura expandida. Esta literatura expandida no sólo consiste en modificar o aumentar los medios por los que circula el discurso literario, que sería una literatura intermedial y transmedial, sino en hacer uso de la propia vida, cuerpo y experiencia, como vías para la construcción textual-performativa, para dar origen a una narración autoficcional. El arte de estos artistas de la Parte Tres, pero también el de Bellatin, Duchamp o Jodorowsky, da cuenta de la escritura como un arte de acción del yo, en el ámbito textual y el artístico, y la obra aparece como un registro de estas acciones, mientras que el yo es alterado, performado-transformado, quedando su yo como otro registro discursivo de estas acciones. Asimismo, también podemos pensar en esta misma idea de literatura expandida de Calle, Antúnez o Gómez-Peña como esa posibilidad que han instaurado al centrar al yo autoral en su devenir en mega-identidad, no sólo por una acumulación de narrativas transmediales, sino por su enlace

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con otros elementos, como lo ritual, la tecnología y su interés por encadenar la *communitas*.

Por su parte, lo que Houellebecq y Bellatin han mostrado es su interés por crear una literatura autoficcional post-textual, haciendo uso de sí mismos como dispositivos que involucren no sólo el texto y sus transficciones transmediales, sin que ello deje de ser parte de un eje estético e implique otro eje indisociable: el contextual-social. La proliferación de este tipo de escrituras podría entenderse como un interés por expresar una nueva literatura, como han advertido Estier y Meizoz (2015: 104). En este sentido Nachtergael refiere que la neo-literatura implica una circulación interdisciplinaria que adopta una dimensión transmedial de la ficción, lo cual se asocia al acto de lectura y a la performance pública (2017: 286). Es la dimensión transmedial y transficcional de la autoficción de los artistas de esta investigación la que se ha manifestado como la posibilidad de *ser en el mundo* y *ser con el mundo*. Lo anterior nos recuerda que para Derrida hay una relación entre la obra y el autor, los cuales no están separados por una franja decisiva que establece oposición, sino por una línea fronteriza entre sujeto y obra, que implica la posibilidad o la potencia de ser transgredidos (1985b: 5-6). Todo esto ha permitido observar que el cuerpo y la obra (cuerpo del yo y corpus artístico) se mezclan y se funden, exhibiendo que el cuerpo es un medio en el recorrido transmedial y transficcional, pero también social de la realidad factual, por la trangresión que su misma proximidad faculta.

Se concluye entonces, que la insistencia en el cuerpo performativo del artista autoficcional ha sido aquí expuesta no sólo como la evidencia del artista, sino como la posibilidad del arte. Se trata de cuerpos con géneros híbridos, indefinidos, cambiantes; también se han observado cuerpos violentados, alterados, secuestrados; asimismo, se han expuesto los cuerpos conformados a manera de *collage*, diseminados en la ficción, conectados a dispositivos mecánicos, tecnológicos y cibernéticos; cuerpos performados, borrados, estigmatizados y feticheizados. Por ello, podemos hablar del cuerpo autoficcional (de la literatura/arte contemporáneo) que se performa en su acto de cuerpo sin órganos. Artaud nos recuerda que el cuerpo está solo y no necesita órganos; y hace la aclaración de que el cuerpo no es jamás un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

organismo (1948: 28). Estas son las ideas de las que ha partido Deleuze para exponer que:

> le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est- à-dire de cette organisation des organes. Le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés [...]; le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la présence temporaire et provisoire des organes déterminés (2002: 48-49).

De esta forma, la idea de cuerpo sin órganos nos conduce a pensar en un cuerpo des-organizado de los principios rectores de lo que debemos entender como un cuerpo "correcto"; esto permitiría observar otros cuerpos que ponen en crisis dicha corrección. En las ideas de Deleuze destaca también la posibilidad de existencia de órganos indeterminados, con presencias temporales, polivalentes, relocalizables, rearticulables y transitorios (50). No se trata de una ausencia de órganos, sino de un nuevo uso u organización del cuerpo. Lo anterior permite observar los cuerpos de los artistas en sus autoficcionalizaciones, pero también las implicaciones de exponer sus cuerpos a través de un entramado de discursos estéticos y medios artísticos. Así, corpus y cuerpo aparecen como carentes de la organización estipulada por las formas canónicas del arte y la literatura, para presentársenos como obras y cuerpos transgresores, al ser poseedores de otra posibilidad de organización e incluso interconexión en sí y fuera de sí. De esta forma, el dispositivo autoficcional de los autores estudiados aparece como un cuerpo sin órganos. El artista-obra en su autoficción "cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire" (54). El autor expone y construye su cuerpo y su obra, que, en términos de Deleuze (51), se corporeiza en una realidad histérica del cuerpo.

Por otra parte, se dijo que hay un interés de los artistas por la textualidad, que, al tratarse de artistas que escriben o escritores que hacen arte, pueden ser vistos como parte de los creadores que sucumben ante la tentación literaria del arte (Mougin, 2017). Toda tentación, sea la tentación autoficcional (Gasparini) o la tentación

literaria (Mougin y Nachtergael), que se han discutido antes, implica al menos dos problemáticas: la idea de "sucumbir" como un acto de debilidad ante una potencia externa, así como de mantener la distinción entre la literatura y las artes. Sin embargo, se ha visto que estas "transgresiones" que implican autoficcionalizarse o autoperformarse a través de la transficcionalidad y la transmedialidad buscan precisamente franquear de facto estas fronteras genéricas, disciplinares y estéticas, que suponían dos territorios separados e, incluso, la superioridad de uno sobre el otro. Es claro que la literatura post-textual de estos autores es tal por el hecho de asumir que el "origen" textual es sobrepasado, pero también es post-textual en tanto que descentra la hegemonía del texto como fin estético, para permitirle al yo-autor *ser* con, entre, a través, sobre y a pesar de los medios. Se trata de una acción post-textual, como se dijo, que empata con el interés del teatro post-dramático, no sólo visto como un teatro que descentra al texto, sino un teatro que pretende el retorno a lo ritual, a la corporeización y al vínculo con la *communitas*. De esta misma forma, los autores autoficcionales de este trabajo han demostrado un interés por hacer transitar su identidad y su corporalidad a través de la comunidad, de ser corporeizado por el otro, de encadenarse a lo ritual, para performar el yo en una vinculación con el *ethos* y la postura social y evidenciar su construcción afectada por lo contextual y los otros yoes que conforman el mundo factual.

Los autores de esta investigación pueden ser vistos entonces como performers, a través de las transformaciones de sus identidades, de sus cuerpos y "en" sus obras, para construir identidades mitificadas, para configurar sus mega-identidades, como vías para articular y poner a disposición, para ellos mismos y para terceros, de un dispositivo autoficcional que actúa, que performa. Este dispositivo es un cuerpo/obra, sujeto/*ethos*-postura, individuo/comunidad. El fenómeno de transgresión de la añeja franja entre literatura y arte ha sido evidenciado por estos artistas como el camino o las nuevas vías para lo literario (el escritor), pero también para el arte (el artista visual, el cineasta, el performer). Aquí se ha coincidido con la visión de Nachtergael quien advierte de estas obras del arte contemporáneo que no se dejan expoliar la posibilidad literaria y de esas obras literarias que renuncian a no ser parte del arte contemporáneo, las cuales reclaman un espacio en el campo cultural. Se trata "d'autres types de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

productions actuelles pour montrer qu'il y a bien une littérature en jeu dans l'art contemporain et qu'elle peut influencer notre perception de la littérature classique" (2017: 287). Se hace patente la inaprehensión del artista y del arte y el rechazo a lo mono-artístico, que había comenzado ya con los artistas Fluxus en los años 1960, con su idea de artista intermedial y luego con la noción de poliartista, como se ha mencionado en este trabajo. El paso de la literatura hacia el arte contemporáneo ha sido lento y accidentado, quizá como producto del aislamiento sistemático de esta, por su cuasi obligatoriedad de ser meramente textual; la reacción a esto es la búsqueda, como la que hacen los autores estudiados en este corpus, por transitar a otras artes, por incorporar incluso otras tecnologías y los nuevos medios digitales, lo que coincide con la idea de post-literatura o literatura post-textual. Así, se ha observado que estos nuevos medios y la posibilidad de migrar y articular diferentes medios, intermedial y transmedialmente, han derivado en nuevas formas para ser autor/artista, pero también le han conferido al lector/espectador de un nuevo rol, lo han conminado a una nueva forma de lectura, espectacularización, interpretación, pero, sobre todo, acción. Por ello, en esta investigación se ha visto esta implicación del lector/espectador dotado del impulso creador por el mismo arte, para que asuma su posición en el encadenamiento transficcional y transmedial en el que participa, en un paso a la performance, también, de sí.

Con todo lo anterior, es posible afirmar que a la autoficción no es posible atarla a ser una forma textual; mucho menos a ser "ese" género, que la crítica literaria consideraba bajo los adjetivos obsoleta, rebasada, aburrida, fija, repetitiva, narcisista y vana. La autoficción, ahora vista como performance del yo autoral transficcional y transmedial en construcción con y para lo social, como se le ha asumido en este trabajo, aparece como muestra de un nuevo proceso para ser en el mundo y ser/hacer(se) obra. Performar(se) en la autoficción ha sido expuesto aquí, pero también en cada pieza estudiada, como un acto de resistencia ante la borradura del yo, la identidad individual, en el mundo contemporáneo y ante la borradura de los yoes evanescentes en el mundo, para integrar a la comunidad, que puede tomar cuerpo en el andamiaje del dispositivo autoficcional.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Conclusions. To perform through autofiction

The path followed throughout the present investigation has involved a series of authors from different artistic disciplines, possessing different aesthetics and coming from dissimilar traditions and nationalities. Nevertheless, they are linked by a shared artistic investment in autofiction that is created through intermedial and transmedial aesthetics to perform the authorial self. It could be said that the artists whose works have been studied here have succumbed to what Philippe Gasparini calls the "autofictional temptation" (2016). However, the idea of succumbing to a temptation refers to a lack, to the abandonment of the reason before an impulse to speak or to self expose, which would put aside a creative will. It has been repeatedly mentioned that, although autofiction implies the aesthetic construction around the author's identity, these works show that it is not a simple correspondence between the figure of the author and his own name (or his signature, as it has been observed). The corpus studied here has led us down other paths, where fictional works show this coincidence, although, at certain times, such correspondence is refused or avoided. With this, it is possible to speak of other "types" or "degrees" of autofiction, without creating a typology. This may lead us to think in "negative" forms of the genres: anti-biographies, anti-autofiction, non-autofiction; or forms that evoke contradiction, as when we consider of self-fiction-beyond-the-self. It has been assumed that autofiction is more than a procedure of affirmation or denial on the part of the self-author. Likewise, in the corpus studied, the crisis of self-fiction stands out. These crises are, first, the one regarding the "self" that is no longer restricted to an authorial self, and second, that related to the crisis that the term "fiction" which usually implies a construct that, though linked to the real through mimetic mechanics, is not such a reality. However, the fictional nature of these autofictions establishes links, be they light or dark, with an artist's self and an artist's world, which are evidenced as part of the status of what we call the real. Hence that "real" is embodied, through materiality,

USC DE COMPOSTELA

the archive, or with the artist's body itself, to settle in the fictional work with overwhelming power.

Far from thinking that autofiction is "only" a literary genre written, theorized, re-used, and, as some theorists affirm, exhausted, the crisis has been identified here as a series of transgressions of the genre, but also as opportunities for the construction of new artistic works. This is the interest that has guided this research: to observe other autofictional forms (which may perhaps be called anti-autofictional), to question how this artistic discourse is reconfigured through new aesthetic ways; but also to observe what the proliferation of these artistic discourses means for creators and for art itself, in its political and social dimension, and also in its connection with the spectator/reader. Self-fiction is beyond self-delight because, as has been observed in this work, the exposure and overexposure of the authorial self are not limited to a banal narcissism.

However, it has also been affirmed that the procedures of the artists studied influence what has been called, variously, the creation of the myth of the artist; the mythologization of the self; the confirmation of an artist mega-identity; or, simply, the construction of the artist figure or his "self/image." Nachtergael has understood this "mythology" of the artist-self as an ordering space of visual, documentary, and textual fragments (2008: 439), a space that is evident in the works addressed here. Still, it should be added that these mechanics of mythology both order and disseminate the fragments that make up the authorial identity. It also assumes the retrospective act of incorporating the author's past, for its fictionalization and mythologization, as a project of "archeology of oneself." Thus, the author adopts a position on this past and on the means to represent himself (2012: 204-205). This double stance, on the past and the media, appeared in the work of the artists analyzed here as a primary feature for their self-fictionalization, and that informs the choice of the media, as these choices and connections constitute significant intermediaries when constructing the discourse of the self in a transmedial way. It has also been observed that the works built with this project involve the conformation of postures, gestures, marks, the materiality of the personal archive, and other elements. With these elements, the artist communicates—and, in the case of writers, in a literary and extra-literary way—, with

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

the literary and artistic field, but also with its *ethos* and its position in the social sphere, following Meizoz (2007).

In this network of actions, discourses, gestures, materialities, and means involved in autofiction analyzed here, the elements mentioned above appear as constituents of a device for the performance of an author's self. To clarify the authorial performative dimension, it has been pointed out that, for Schechner (1985: 6), to perform means to become another and oneself, which is, in principle, the very substrate of self-fiction: the exposure of the self-author-other in the fiction of themself. But it is not only this direct relationship between self-fiction and performance that can be established. It is necessary to return to Meizoz, who has stressed that the real and social are linked, in the case of certain authors, resulting in the writing (the work) and the posture "se donnen comme une seule et meme performance" (2014: sp).

In addition, one more aspect of this work has been observed to consider the link between the autofictional artistic work as a performance of the artist, by showing that it acts through its identity, its corporality, which is exposed and transformed in the act of exhibition through the work. As Amelia Jones warns, self-performance makes the body a sign, but also the space of performance for the self (2006: xv-xvi). The foregoing has been observed in this work when studying the image-performances that authors such as Duchamp, Bellatin, or Calle make of themselves to present themselves and affect themselves from the corporality. Following Jean-François Lyotard (1990) and his idea of a performer as trans/former, the above occurs not as an interpretation or an evocation of transformation, but as an effective action in the factual world: the artist performs and transforms themself.

As has been observed, contemporary self-fiction establishes a robust framework for creating this image of the author, which can be considered "contained" in artistic works; but, as has been pointed out here, it transcends the limits of each creative work. This shows an aesthetic position of the artists, who assume that the works are no longer closed, finished pieces, but a constellation that communicates with each other and with the factual world, beyond the coincidence of the proper name in the artistic work and the world. This transgression can be seen more clearly if one

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

thinks of it as the transmigration of artistic discourse and, in the case of literature, of fiction, which escapes the presumed need to understand that the book is an autonomous and closed entity.

This study has analyzed how the author can become a subject that moves between fictional spaces of the constellation that he creates. This is what Richard Saint-Gelais (2011) understands as a procedure of "fictions transfuges" or, in the terms of Gérard Genette (2004) and Lubomír Doležel (1999) as ontological entities or metaleptic entities, that transit through fictional spaces or possible fictional worlds. Hence, the possibility arises of understanding the author as a transfictional or metaleptic entity, wandering between different literary or simply artistic pieces. Its identity is shaped by the disseminated elements, which both reiterate and contradict it, which both articulate and disarticulate it in "une diaspora transfictionnelle qui remplace l'idée de texte par celle de réseau en expansion parfois paradoxale" (Saint-Galais, 2012: sp). We are witnessing the ideas of an overflowing text, an expanding network, rhizomatically *à la* Deleuze and Guattari (1980), or a textual and heterocosmic universe *à la* Doležel; perspectives that in this work were adopted mainly from literary theory, but have been used to observe an artistic framework that, moreover, does not stop at disciplinary boundaries. For this reason, this transfictional nature of the autofictional self appears not only as a migration or a transfer between literary worlds but as a phenomenon in which the autofictional subject does not (want to) let himself be restricted by the limits of artistic disciplines. The previous has made evident the nature of these procedures as forms of transmediation of the autofictional subject, since the self, the fictional-real sense, of the author-artist self, freely transits between works of different media, from the literary to the film work, from photography to performance. In this regard, Nachtergael (2012 and 2017) has shown how for the creation of individual mythologies, from the 20th century, artists have begun to use photography for its use-value, and not as an artistic object for the creation of photobiographies or a hybrid practice to representing the self, through both photographic and narrative-textual ways. With this, a past can be established to which contemporary autofictional practice is linked, which has been marked by the use of different means for shaping the image of the self. Although the use of the

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

photographic-textual to construct the figure of the artist has been earlier referred to, it has not been accidental that in this conclusion, the need to talk about writers and artists has been concealed, interchanging the word author, or simply artist, as terms that allow movement between the different artistic disciplines, including literature. The above does not represent a simple preference but a form of congruence with the way in which the authors create the works studied in this work and how these works establish later connections with other artistic forms.

From the observation of this same multidisciplinary nature of the artists and of the works studied, a functional but not definitive organization of the corpus was sought in this research. For this, apparent limits were established that would allow the creation of parts or sections, but never interested in corroborating divisions and differences between them. The intention was to observe the opposite, their similarities and unions. For this reason, the three sections of the investigation were functional.

In Part One, literary-textual works by César Aira and Mario Bellatin were analyzed. Both have been observed in the light of one of the artists who had the greatest influence on the avant-garde art of the 20th century and contemporary art, Marcel Duchamp. These Latin American authors have adopted the disruptive aesthetics of the French artist, in particular with regard to his signature, his figure as an artist, his manner of speaking and not speaking about himself, and transformation through the work of art. After observing Duchamp's pieces and without forgetting that Lyotard calls him a “trans/former” artist, it has become clear that his figure traverses all the Duchampian art, that the artist builds his work, and, in doing so, his work builds him, transforms him and performs him. Thus, it was observed that Aira and Bellatin carefully adopt different media that expand the possibilities to build the self. From this section, we can already speak of an expanded literature in two senses: expanded to other texts/works of fiction (transfictional) with the passage of the authorial subject from one text to another, or by the expansion of literary discourse through other means (transmediation) for the exposure of the self. We could say this is an author-self that manifests as an expanded self, through a literature “hors du livre” (Meizoz, 2018), that is, through an expanded literature.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

In addition, it has been shown that the authenticity that is in crisis in Aira and Bellatin's narrative questions the authentic self within the work (the novel): Who is it who narrates, how do they narrate, and from where do they narrate? Why are there discrepancies between the genders of the narrators and the autofictional-author? Why do Aira and Bellatin self-fictionalize to the point of erasing the correspondences between their personas and their characters, but their signature still remains? For this reason, here it has been observed that the crisis of the artist's authentication makes it possible to speak of an authorial self outside or beyond the self. The above has allowed us to expose, then, in Deleuze and Guattari's (1980) terms, a deterritorialization of the self to as self in fiction. This deterritorialization does not appear as a mere form of exile from the possibilities of the self, but as an opportunity to follow a line of flight for the being. This movement makes clear a rupture or transgression of the limit, be it of the genre of the artist (Duchamp as Rrose Sélavy, Aira as the girl Aira who becomes a nun, Bellatin as the girl who looks like a puppet, or Gómez-Peña queer), of his framing in a textual fiction (the book, the specific film), even, as the possibility of going beyond the restrictions of the proper name and the life of the factual world to express its authorial self. It was said, following Lyotard, that Duchamp became a trans/former, with which it was possible to observe how the transfictional and transmedial movements, started by him, result in an aesthetic process of the self as an aesthetic experimentation on one's own identity. That shaped the pathways that both Aira and Bellatin have followed from their artistic spheres and media, to create a series of deterritorializations in each literary, film, or photographic piece, but also involving the *ethos* and the artist's posture in their social environment, with which they build their author project. This aesthetic and this autofictional device has allowed the author to deterritorialize himself, even beyond the "self"-fictional, to perform themselves in an artistic constellation with which his artistic corpus and his factual corpus are inextricably constructed.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

In Part Two of this work, the autofictional phenomena were analyzed in the works of Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq, and Pedro Manrique Figueroa. The way in which the artists' figure of these creators has passed through different media, including literature, but are not limited to it, has been revealing. With

Alejandro Jodorowsky, there was even the questioning of the lyrical work as a substrate for the conformation of the cinematographic autofiction, conferring the value that is usually denied to the poetic work for the conformation of fiction, whether textual or filmic. It was observed that the authors of this section showed the poetic expression of themselves, which migrates to the other artistic discourses to prop up the self-author. Although there are firm demarcations at first glance, where Houellebecq is considered a writer and Jodorowsky a filmmaker, the inquiry into the autofictional has shown here that both have a project beyond these disciplines with which they are linked. It is not gratuitous that they have established a continuity of the fictional sense through different arts. Thus, in this work, it has been seen that the emphasis on configuring a transmedia work to expose the artist's figure is not naive, much less accidental. In the case of Jodorowsky, one can even observe an insistent execution of intermedial procedures that make the remediation evident by making the theater present in the cinema and by bringing the different media together. Hence, the films, called by critics autobiographical, have revealed an insistence on making one medium coexist with and in the other, exposing its intermediality: theater-in-cinema, performance-in-cinema, plastic arts-in-cinema. As has been stated, it is not only a question of affirming that cinema is, by itself, an artistic form that incorporates other arts (literature, music, dance) but of seeing what this produces. Observing the medial transfers has allowed us to see that both Chilean films highlight the need to make these arts present to complete the aesthetic and autofictional project. This is why it has been said that transmediation and intermediality are convened as the only way to express the figure of the artist, his mega-identity, which is embodied if and only if these arts coincide in the discourse that exposes the fiction of the self.

Meanwhile, in the case of Houellebecq, transmediality acts as a way to disseminate the identity of the self that is constructed. This transmediality is due, of course, to the fact that the writer is also a filmmaker, but that it is not only in his own films that the artist's figure is created, but there is also an "external" use and creation of the figure of the artist in the films of other directors. The author becomes a self that can be repositioned and reconfigured by third parties, but this use of the self as a transfictional character does not cease to imply the conformation of an autofiction,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

insofar as it multiplies, in an autographic and allographic way, its figure, the world (fictional and real) of the artist. For this reason, it is worth noting the possibility that autofiction implies another crisis for the "self," which previously restricted the discourse of the self to be "created" by that one(self) that is enunciated. We can thus speak of "autonomous" and "surrogate" autofictions of the self, or autographs and allographs. The above, as mentioned before, has been one more possibility of the autofictional device enabled by the construction of the figure of the artist, for which both an *ethos* and a social posture have intervened, through a series of features, gestures, and characteristics (fictional and real) that the author has arranged, both in the artistic work and in the factual world. Jérôme Meizoz's observation that the need to reconstruct literary activity as a collective and public performing practice is relevant here (2019: 7). It is that "activity" that occurs through the exposure of oneself, as an individual, in front of and into society, with the work, but even more through the mass media, critics, readers and other actors that influence in the literary and cultural field. Here another connection appears between Houellebecq and Bellatin, since both have built and exploited an artist's stance that identifies them, either in the former's way of holding cigarettes, walking, and speaking, as well as through their controversial posture and as an enfant terrible; or, in the case of Bellatin, with the frequent reference to his own corporality and self-distinction as an individual who lacks an arm, who uses sui generis prostheses, who dresses like a Sufi, and who rejects the art that he executes by presenting himself with the phrase: "Soy Mario Bellatin y odio narrar." This has been one more element for the construction of the said figure of the artist that third parties can appropriate.

The idea of Samuel Estier has been followed, stating that these authors "nous invite a penser la posture d'une façon plus globale. La posture Michel Houellebecq selon nous, c'est le moment où la societé s'empere de l'écrivain et le arrache a lui-même por en faire une figure culturelle" (2015: 100). Making the artist a cultural figure has several manifestations, among which is the aforementioned, which allows third parties to use the figure of the author as a transfictional and transmedial subject, and thus expand autofiction allographically. In the cases of Bellatin and Houellebecq, autofictional device is used toward (self-)transfictionalizing and (self-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

)transmedializing; this device has been understood as authorized forms of the use of the artist's figure. In addition, it is possible to infer the participation of both in the films directed by third parties as a subrogated or co-created autofiction, implying a multi-authorship agreement. The above is not evident only through its appearance in painting, but in the conformation of a work that is known to belong to the "artist's world." In this way, we observe the artist performing his own fiction that is nourished by the so-called by critics as the "Houellebecq universe," or the Bellatinian universe.

The subrogation of identity to be co-created by third parties has been understood here as a process involving not only other artists, but also those considered at a certain distance from creation, such as the press and critics. The relationship with this ethos and social posture, has been considered through Houellebecq's controversies and his exposure in the media, which co-produced a figure of the artist that is attached to the one created by himself in his works. In this way, the author is already a performer in two ways, the artistic and the contextual. But this does not occur as a disjointed phenomenon but as part of the artist's figure's construction. At this point, authorship and authority over the autofictional self remain in crisis. For this reason, the questions arise: Who can speak of the autofictional self in addition to the self? Under what criteria and with what aesthetic implications does this collaboration occur, whether it is the product of an agreed surrogacy (allograph), not agreed ("apocryphal"), or tangential, by third parties (journalists and critics) who are inadvertently or inadvertently involved?

This crisis of the self, which has led us to observe self-fiction as a surrogate and/or multi-author phenomenon, is precisely the path that shapes the figure of the artist, Pedro Manrique Figueroa, the precursor of collage in Colombia. A series of moments and works with which the figure of the Colombian artist appeared as a transfictional and transmedial entity have been covered in this study. Manrique Figueroa has become a cultural figure and object as a real author through fictional procedures, but also thanks to the construction of an ethos and social posture that appears *ex profeso*, but that draws on the Colombian and Latin American cultural field to enable its existence. Various artists and critics, the media, galleries, museums, national and international institutions, and anyone who is willing to create or

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reproduce “rumors” have been co-creators of an authorial self. Despite this plural authorship, it is still possible to observe the presence of an author-self: the artist Lucas Ospina. In turn, it can also be considered that Lucas Ospina appears as an author-artist who is fictionalized under the mask of the character. Ospina has given an account of the genesis of this figure that allows Manrique Figueroa to present himself when “taking body” and that allows him to present an artistic corpus, the work of Manrique Figueroa: his collages, his films, his writings where he exhibited himself, and his acts in a society. The precursor of collage has thus emerged thanks to a series of existing works and others referred to by rumors, with which the artist is constructed in connection with ethos and posture. This evidences Manrique Figueroa as a being of which only his work remains as a remnant of himself. There is no other image of the artist; there is no verification of his existence since everything is a work. However, the record of his phrase: “Yo soy mi obra; mi obra soy yo” (1996) appears as a self-reflective statement between work and artist, but this also links to the author who is self-fictionalized under the self-fiction of a third party. In this way, Manrique Figueroa appears, not as an alter ego or a pseudonym for Lucas Ospina, but as a self-fictionalization of himself that is not limited by the contradiction or incompatibility of the temporality implicit by the generational difference between the two. It is an execution of a performance by the author Lucas Ospina/Manrique Figueroa that occurs in and beyond the temporal and the textual.

Lucas Ospina's autofictional device, through Manrique Figueroa, shares the trait of automation or authorial transmigration to a third party: the Colombian filmmaker Luis Ospina, who appropriates the (autofictional) figure of the artist Pedro Manrique Figueroa. With this act, the fictional history of the precursor of collage in Colombia is rearticulated in the documentary *Un tigre de papel* (2007). Once the author is transformed into a cultural object, this can be used, relocated, or re-embodied. This makes the autofictional device initiated by Lucas Ospina, in collaboration with third parties, continue a transfictional and transmedial trajectory that shows that the auto-fictional self puts in crisis the notions of author, authority, and authorship. In doing so, he benefits from a fictional construction enabled by previous artistic itineraries (fictional and real). Given this, it is possible to understand

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

that the myth of the artist, his figure, is constructed by a series of autographic, allographic, surrogate, and (if the term is still relevant) apocryphal accumulations, which allow creating his myth and his mega-identity.

In Part Three of this work, implications similar to those mentioned above have been exposed, but in association with new forms that show the complex artistic device that is autofiction, in the cases of Sophie Calle, Marcel·lí Antúnes, and Guillermo Gomez-Peña. The Calle section details how the artist's figure has been used to create a work of art beyond the artist's authorship. It is the use of the autofictional device arranged by her, her acts, her intermedial artistic processes, and the performative execution of herself in the art field, which the American novelist Paul Auster has incorporated into his literary fiction, making her a transfictional entity or character. Thus, Calle's life-work has been subrogated to Auster. The same has happened in the opposite way when the writer "produces" the artist's work. Calle's aesthetic achievements expose the crisis of authority and authorship and the crisis between reality and fiction and between life and work. These are the same crises, a product of the autofictional work, which have been repeatedly evidenced in this investigation, be it with Duchamp, Aira, Bellatin, Jodorowsky, Houellebecq, and Manrique Figueroa, or with Antúnez and Gómez-Peña.

In Calle's case, the fictionalized self is evidenced when, by performing the work, it appears as that the "product" that seeks to "contain itself." In her case, said product consists of photographic or video recording. Two parts stand out in her work; in the first, she appears as the subject that performs artistic action; and in the second, she is the record of the action. This record, which appears as a product of her interest for (self)archiving, is an inverse act to that established in other of his works where it is the actual object, coming from the factual materiality, which appears as the origin of the work. Following Nachtergael, the archive is at the center of the autofictional mechanics, as the origin and as the artistic form, since they are aesthetic supports that link historical and fictional temporalities, public and private spaces, where new identities are inscribed (2012: 272). This is what happens in *Prenez soin de vous* (2007), where the letter from her former lover is that element that connects with

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reality, but is also an object produced by a third party, which allows the articulation of a new artistic work.

In the case of *Prenez soin de vous*, a reading has been proposed that allows us to connect again with the factual world and with third-party collaborators to give body to the artist and the work. Through the reading of the letter, one hundred and seven women adopt the figure of the artist who becomes self-fictionalized in each of these different iterations of themselves. At the same time, these women use Calle's authorial and autofictional device to embody a factual reality. This process is articulated in two ways: Calle is embodied through in the performances of the women, and the women take the recipient's body (the artist) to access an artistic discourse. Both ways account for a link between the self and the plural. This leads to the autoautofiction of the self-author beyond the restriction of the self, but with the force that artistic action provides to conform or evidence a *communitas*.

This connection established by the works of the self towards the community is at the center of Gómez-Peña's art. The creation of a multiple identity has been evidenced, transcending through characters where the artist's figure is never hidden but accumulative. The body and the altered identity of the artist become a "screen," following Jacques Lacan (2002). It is about a self that uses its own image as the means to, after Lacan, "donner-à-voir," and with it evoke the other, the immigrant, the fetish or the cliché of national identity, as the binational discourse de Gómez-Peña appears as a way to question (himself) in the other. This possibility of using the body as a "screen," *à la* Lacan, has allowed us to observe the artist as a device for an inverse anthropology, which reveals a process of ethno-performance, with which the artist establishes a possibility to be observed like the other, be fetishized for the observed's own observation. In this way, the self that is autofictionalized is linked, by its ethnoperformative and autofictional force, to a community.

Moreover, the construction of the *communitas* occurs because its performances imply the ritual and the participation of the public to construct said group recognition in action. As explained in this work, this is made possible through processes such as healing or confession of interracial "sins." Thus, the performance where the self becomes a shaman, facilitator or guide, allows convergence in an action that gives

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

way to horizontal contact with the public, who becomes an intervener of the autoperformer. It is not about a vain fictionalization of oneself, but about the opportunity to form a community or to recognize oneself in the community. Considering the above, the idea of David Martens and Myriam Watthee-Delmonte, that highlights the writer as a cultural object, can be expanded to understand the artist as an interface that works through writings and meta-discourses that are received and reconfigured by the community (2012: 10). Of these ideas, it is relevant to underline that it incorporates a vocabulary that has been frequently implicated in the analysis of the authors and works of this research; not only the idea of collectivity, but also those of reconfiguration, operation, interface, and, finally, manipulation. This vocabulary has also been fundamental to understanding the autoperformance of Marcel·lí Antúnez.

The relationship with the public is present in several of Antúnez's performances, through a procedure that involves ritual, but, more frequently, the encounter with the other through technological devices. In this work it has been observed that Antúnez's fiction as a self-performer occurs through intermediary procedures (where technology is another medium), which have a strong focus on the participation of the spectator. It has been shown that his pieces literalize the incorporation of the spectator by making him co-creator of the artist's body, which is affected, manipulated, and even corrupted, as has happened since his early piece *Epizoo* (1995). In this work, the participation of the viewer as a user positioned him as the last link in the interface, of a series of devices in the performance that, as said, made him and the viewer posthuman, by joining the cybernetic and organic framework of the work. Beyond these linkages with the viewer through technology, Antúnez's performances show his absolute interest in experimentation with the body of the artist-self, offering new discursive possibilities and questioning how the self-performer it is autofictionalized. With this, he establishes a will to transcend the human to become an artistic-technological work and deliver (himself as) a work that can be incorporated like any other to a museum. The preceding shows a process of mythologizing oneself through technology, which materializes the idea of

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pantheonization of the myth by accessing the "sacred" enclosure that the museum still represents.

In the case of Antúnez, his *dresskeleton* for the piece *Rèquiem* (1999) enables the possibility of self-fictionalizing and self-performing "eternally" in a museum space. This seems a response to Maurice Merleau-Ponty's call to the artist, who must donate his body to the world through his work (1964). Furthermore, this exposes the literalization of the procedure that is implicit in the work-corpus as the embodiment of the body-self, which, as Jones reminds us: "Jacques Derrida has pondered a closely related problem to that of the self imaging of a dead man: that of the word as 'living' replacement for the (death) author —the graphical and immortal replacement for the logos (the word as spoken by a 'living' body)" (2006: 243). But this replacement is not a supplement to the self, but from the beginning. It is a presence of the body/corpus, which can give the author an after-life, a *sur*-life, of surviving for the self. When Manrique Figueroa goes to the National Museum of Colombia to deliver his body as a work for his exhibition, he exhibits his passage to the museum similar to Antúnez. But it must be understood that this will build a myth of the artist is also present in the projects of Calle, Aira, Bellatin, Jodorowsky, or Houellebecq, which move in this same way, in the pantheonization of the self and its museification. When part of the work of Houellebecq and Jodorowsky advances towards the art exhibition, now as works of contemporary art, the figure of the artist is noticed as a cultural object for its consumption, pantheonization, exhibition, and museification. This consists of a patrimonial act, usually made up of third parties and post-mortem, but, as has been seen, here it appears as a possibility in life and, even more, as an authorial project for its post-mortem performance in its mythologization.

Regarding Antúnez, Calle, and Gómez-Peña, it has been observed, more evidently in the last two, an "indefiniteness" of the medium since they are writers who make art and/or artists who write. In Calle, there is a step between photography, the newspaper, the letter, the artist's book, the art exhibition in a museum, and its intermedial use to develop his work. For Gómez-Peña, we recognize his initial training in literature, which will be present with the writing of long poems, letters, monologues, which are later incorporated into his performances; thus, there is a course

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

between text-performance-book as the final container, together with the audiovisual records. Pascal Mougin has highlighted these transfers as phenomena of the "literary temptation" of contemporary art, which is possible to find "d'un cotê des écrivains ou poètes qui vont vers les arts visuels, l'exposition ou la performance scénique, de l'autre des artistes qui mobilisent le langage d'une manière plus ou moins intégrée au reste de leur production "(2017: 8). In Antúnez, an emphasis can be thought of as inverse by establishing an art that is positioned beyond dramaturgy (text-centered dramatic art, which must be recited and acted out without major alteration), enabling a postdramatic dimension. It has been observed in this work that Catalan has formed a systematurgy, as an intermediary union between computational systems and dramaturgy, and that its understanding of the theatrical implies a non-textual, but post-textual, postdramatic dramaturgy.

The preceding has led us to think of this textual literature that appears as an origin or as a destination in the works of these authors through an interest in creating an expanded literature. This expanded literature consists not only in modifying or increasing the means through which literary discourse circulates, which would be an intermediary and transmedial literature, but in making use of one's own life, body, and experience, as a mode of textual-performative construction, to give origin to an autofictional narrative. The art of artists in Part Three, but also that of Bellatin, Duchamp, or Jodorowsky, accounts for writing as an art of action of the self, in the textual and artistic sphere. And the work appears as a record of these actions, while the self is altered, performed-transformed, leaving their selves as another discursive record of these actions. Likewise, we can also think of this same idea of expanded literature by Calle, Antúnez, or Gómez-Peña, as that possibility that they have established by centering the authorial self in its becoming a mega-identity, not only by an accumulation of transmedia narratives but also through a link with other elements, such as ritual, technology and its interest in linking *communitas*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

For their part, what Houellebecq and Bellatin have shown is their interest in creating an autofictional post-textual literature, making use of themselves as devices that involve not only the text and its transmedia transfiction, without ceasing to be part of an aesthetic axis and implies another inseparable axis: the contextual-social.

The proliferation of this type of writing could be understood as an interest in expressing a new literature, as Estier and Meizoz (2015: 104) have warned. In this sense, Nachtergael asserts that neo-literature implies an interdisciplinary circulation that adopts a transmedial dimension of fiction, which is associated with the act of reading and public performance (2017: 286). In this research, the transmedial and transfictional dimension of the artists' autofiction has manifested itself as the possibility of *being in the world* and *being with the world*. The preceding reminds us that for Derrida there is a relationship between the work and the author, who are not separated by a decisive strip that establishes opposition, but by a borderline between subject and work, which implies the possibility or power of being transgressed. (1985b: 5-6). All this has allowed us to observe that the body and the work (body of the self and artistic corpus) are mixed and merged, showing that the body is a medium in the transmedial and transfictional journey, but also a social one of factual reality, due to transgression that its very proximity enables.

In conclusion, then, it is clear that the insistence on the performative body of the autofictional artist has been exposed here not only as evidence of the artist but also as the possibility of art. They are bodies with hybrid genders, indefinite, changing; disrupted, altered, kidnapped bodies have also been observed. Likewise, the bodies shaped like *collages* have been exhibited, disseminated in fiction, connected to mechanical, technological, and cybernetic devices; performed, erased, stigmatized, and fetishized bodies. For this reason, we can speak of the autofictional body (of contemporary literature/art) that is performed in its act of body without organs. Artaud reminds us that the body is alone and does not need organs, and he clarifies that the body is never an organism (1948: 28). These are the ideas from which Deleuze has started to state that:

> le corps sans organes ne manque pas d'organes, il manque seulement d'organisme, c'est- à-dire de cette organisation des organes. Le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés [...]; le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la présence temporaire et provisoire des organes déterminés (2002: 48-49).

In this way, the idea of a body without organs leads us to think of a dis-organized body of the guiding principles of what we must understand as a "correct" body. This would allow us to observe other bodies that put this correction in crisis. Deleuze's ideas also highlight the possibility of the existence of indeterminate organs with temporary, multipurpose, relocatable, rearticulable, and transitory presences (50). It is not an absence of organs but a new use or organization of the body. This in turn allows us to observe the bodies of the artists in their autofictionalizations, but also the implications of exposing their bodies through a framework of aesthetic discourses and artistic media. Thus, corpus and body appear to lack the organization stipulated by the canonical forms of art and literature, to present themselves to us as transgressive works and bodies, as they are possessors of another possibility of organization and even interconnection in and outside of themselves. In this way, the autofictional device of the authors studied appears as a body without organs. The artist-work in his autofiction "cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire" (54). The author exposes and constructs his body and his work, which, in Deleuze's terms (51), is embodied in a hysterical reality of the body.

However, there is an interest on the part of the artists in textuality, which, being artists who write or writers who make art, can be seen as part of the creators who succumb to the literary temptation of art (Mougin, 2017). All kinds of temptation, be it the autofictional temptation (Gasparini) or the literary temptation (Mougin and Nachtergael), which have been discussed before, involve at least two problems: the idea of "succumbing" as an act of weakness before an external power, and the maintainenance of the distinction between literature and the arts. However, it has been seen that these "transgressions" that imply autofictionalization or autoperformance through transfictionality and transmediality seek precisely to cross *de facto* these generic, disciplinary, and aesthetic borders, which supposed two separate territories and, even, the superiority of one over the other. It is clear that the post-textual literature of these authors is such by assuming that the textual "origin" is surpassed. Still, it is also post-textual insofar as it decenters the hegemony of the text as an

aesthetic end to allow the self-author to be with, between, through, over, and despite the media. It is a post-textual action, as said, that ties in with the interest of post-dramatic theater, not only seen as a theater that decenters the text, but also a theater that seeks a return to ritual, to the embodiment, and to the reunion with the communitas. In the same way, the autofictional authors of this work have shown an interest in making their identity and corporality pass through the community, of being embodied by the other, of being chained to the ritual, to perform the self in connection with the *ethos* and the social posture and show their construction affected by the contextual and the other selves that make up the factual world.

The authors of this research can then be seen as performers, through the transformations of their identities, of their bodies and "in" their works, to build mythologized identities, to configure their mega-identities, as ways to articulate and put into provision, for themselves and for third parties, of a self-functional device that acts, performs. This device is a body/work, subject/ethos-posture, individual/community. These artists have evidenced the phenomenon of the transgression of the old division between literature and art as the way or the new ways for the literary (the writer), but also for art (the visual artist, the filmmaker, the performer). This coincides with the vision of Nachtergael, who warns of these works of contemporary art that they do not allow themselves to plunder the literary possibility and of those literary works that renounce not being part of contemporary art, which claim a space in the cultural field. It is about "d'autres types de productions actuelles pour montrer qu'il y a bien une littérature en jeu dans l'art contemporain et qu'elle peut influencer notre perception de la littérature classique" (2017: 287). The inapprehension of the artist and art and the rejection of the mono-artistic is evident. This had already begun with the Fluxus artists in the 1960s, with their idea of the intermedial artist and then with the notion of the polyartist, as mentioned in this work. The passage from literature to contemporary art has been slow and uneven, perhaps as a result of its systematic isolation, due to its quasi-obligation to be merely textual. The reaction to this is the search, like that made by the authors studied in this corpus, to migrate to other arts, even to incorporate different technologies and new digital media, which coincides with the idea of post-literature or post-textual literature. Thus,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

it has been observed that these new media and the possibility of migrating and articulating different media, in intermedial and transmedial ways, have led to new ways of being an author/artist, but they have also given the reader/spectator a new role, by placing a new way of reading, spectacularization, interpretation, but, above all, action. For this reason, this research has seen this implication of the reader/spectator endowed with the creative impulse for the same art so that they assume their position in the transfictional and transmedial chain in which they participate, in a step towards the performance, also, of the self.

With all of the mentioned above, it is possible to affirm that autofiction cannot be tied to being a textual form; much less to be "that" genre, which literary criticism considered under the adjectives obsolete, outdated, boring, fixed, repetitive, narcissistic, and vain. Autofiction, now seen as a performance of the transfictional and transmedial authorial self under construction with and for the social, as has been assumed in this work, appears as a sign of a new process to be in the world and to be/do it (self) work. Performing (oneself) in autofiction has been exposed here, but also in each piece studied, as an act of resistance against the erasure of the self, individual identity, in the contemporary world and against the erasure of evanescent selves in the world, to integrate the community taking shape in the scaffolding of the autofictional device.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anexo. Lista de figuras

Figura 1. Fotogramas de *Bola negra* (2012) © Mario Bellatin. Página 82.

Figura 2. Fotograma de *Mi piel, luminosa* (2019) © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez. Página 88.

Figura 3. Fotograma de *Mi piel, luminosa* (2019) © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez. Página 89.

Figura 4. Fotograma de *Mi piel, luminosa* (2019) © Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez. Página 90.

Figura 5. *Le Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art. Página 109.

Figura 6. Retratos de *Rrose Sélavy* (1920-1921) y *Rrose Sélavy* (1921), de Man Ray. Fotos © National Portrait Gallery. Página 113.

Figura 7. *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art. Página 115.

Figura 8. *We Will Wait* (2017) de Serkan Özkaya. Foto © Brett Beyer y Lal Bahcecioglu. Página 117.

Figura 9. Diagrama "Vista isométrica para ensamblaje de *Étant donnés*" © Jean-Francois Lyotard. Página 117.

Figura 10. Portada del libro *El Gran Vidrio* Mario Bellatin (2007) © Editorial Anagrama; con foto de portada "Sin título – Hotel Regis" © Enrique Metinides y Galería Kurimanzutto. Página 121.

Figura 11. Foto © Documenta 13 (2012). Página 130.

Figura 12. Cartel *Wanted: $2,000 Reward* (1923) de Marcel Duchamp y Man Ray. *Le portrait multiple de Marcel Duchamp* (1917) de Marcel Duchamp. Fotos © National Portrait Gallery. Página 132.

Figura 13. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 157.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 14. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 164.

Figura 15. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 165.

Figura 16. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 167.

Figura 17. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 170.

Figura 18. Fotograma de *La clase muerta* (1975) © Tadeuz Kantor. Página 170.

Figura 19. Fotograma de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 172.

Figura 20. *Reunión Bolchevique de 1903*, de autor desconocido y *Lenin proclama el poder soviético en el Palacio de Smolin* de Vladimir Serov. Fotos: Art Russe Collection. Página 178.

Figura 21. Fotogramas de *La danza de la realidad* (2013) © Alejandro Jodorowsky. Página 178.

Figura 22. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky. Página 182.

Figura 23. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky. Página 183.

Figura 24. Fotograma de *Acción destrucción de un piano* (1967) de Alejandro Jodorowsky © INBA. Registro fotográfico de la acción *Piano Activities* (1962) © MoMA. Página 188.

Figura 25. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky. Página 188.

Figura 26. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky. Página 191.

Figura 27. Fotograma de *Poesía sin fin* (2016) © Alejandro Jodorowsky. Página 193.

Figura 28. Diorama viviente *La Piedad Postcolonial* (2005) de La Pocha Nostra. Foto © Javier Caballero. Página 195.

Figura 29. Afiche de *The Kidnapping of Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Afiche de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Afiche de *El secuestro de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Página 213.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 30. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Página 221.

Figura 31. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Página 222.

Figura 32. *L'Origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet. Foto © Musée d'Orsay. *Étant donnés* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Foto © Philadelphia Museum of Art. Página 225.

Figura 33. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Página 225.

Figura 34. Fotograma de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) © Guillaume Nicloux. Página 226.

Figura 35. Fotograma de *Thalasso* (2019) © Guillaume Nicloux. Página 230.

Figura 36. Fotograma de *Near Death Experience* (2014) © Benoît Delépine y Gustave Kervern. Página 234.

Figura 37. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq. Página 236.

Figura 38. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq. Página 237.

Figura 39. Fotograma de *To Stay Alive: A Method* (2016) © Erik Lieshout, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq. Página 238.

Figura 40. *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* (2010), autor desconocido. Foto (CC) Wikimedia Commons. Página 241.

Figura 41. *Inscriptions #009* y *Inscriptions #010* (2016) de Michel Houellebecq. Foto © Palais de Tokio. Página 243.

Figura 42. Instalación *Tribute to Michel Houellebecq* (2016) de Renaud Marchand. Foto © Palais de Tokio. Página 244.

Figura 43. Pieza *Objects* (2016) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Foto © KochXBos Gallery. Página 245.

Figura 44. Captura de pantalla de ficha y obra *Michel Houellebecq, écrivain, étude 01* (2017) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Foto © KochXBos Gallery. Página 246.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 45. *Michel Houellebecq, writer* (2017) de Artistes Associés Jed Martin Collective. Foto © KochXBos Gallery. Página 248.

Figura 46. Performance *Jed Martin. Autoportrait/Zelfportret* (2018) de Joseph Drouet, Ilse Joliet y Bart Van der Straeten. Foto © Kurt Van der Elst. Página 250.

Figura 47. *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* (2017) de Anita Schmid. Foto © Kunstverein. Página 253.

Figura 48. *La Carte est plus interéssant que le territoire* (2017) de Anita Schmid y Christoph Luser. Foto © Fred Dott y Kunstverein Gallery. Página 254.

Figura 49. *Theatre of Speaking Objects* (2017) de Eva Kot'atkova. *Gebrache* (2017) de Stefan Vogel. Fotos © Fred Dott y Kunstverein Gallery. Página 255.

Figura 50. Reproducción facsimilar de nota manuscrita de Romain Gary. Foto © Romain Gary y Éditions Gallimard. Página 257.

Figura 51. Captura de pantalla de la cédula y pieza *Poetry* (2008) de Pedro Manrique Figueroa. Foto © MoMA. Instalación *Un año de soledad* (2019) de Pedro Manrique Figueroa. Foto © Valenzuela Klenner Galería. Página 263.

Figura 52. *Collage El sol rojo* (1973) de Pedro Manrique Figueroa. Foto © Lucas Ospina y Revista Terremoto. Página 268.

Figura 53. Performance *La pareja en la jaula* (1992) de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. Foto © Nancy Lytle. Página 293.

Figura 53. Performance *Ethno-Techno* (1999) de La Pocha Nostra. Fotos © La Capella. Página 295.

Figura 54. Performance *Ethno-Techno* (2002) de La Pocha Nostra. Foto © Manual Vason. Página 296.

Figura 55. Performance *ExCentris* (2003) de La Pocha Nostra. Foto © Hugo Glendinning. Página 300.

Figura 56. Fotograma de la videodocumentación de la performance *Mapa/Corpo 2* (2007) de La Pocha Nostra. Videodocumentación © Gray Wetzle y La Pocha Nostra. Página 303.

Figura 57. Fotograma de *El dibuxant* (2005) © Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez. Página 313.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 58. Instalación interactiva *JoAn (*1992) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez. Página 314.

Figura 59. Performance interactiva *Epizoo* (1996) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez. Página 316.

Figura 60. Fotogramas del videodocumental *Satèl·lits Obscens* (1997) © Marcel·lí Antúnez y Miguel Rubio. Página 321.

Figura 61. Instalación interactiva *Requiem* (1999) de Marcel·lí Antúnez. Foto © Carles Rodriguez. Página 326.

Figura 62. Performance mecatrónica *Afàsia* (1998) de Marcel·lí Antúnez. Fotos © Darius Koehli y © Carles Rodriguez. Página 331.

Figura 63. Fotogramas del videorregistro del experimento *Dedal* (2002) © Marcel·lí Antúnez. Página 332.

Figura 64. Performance mecatrónica *Pol* (2002) © Marcel·lí Antúnez. Fotos © Darius Koehli. Página 333.

Figura 65. Performance interactiva *Pseudo-Cotrone* (2012) de Marcel·lí Antúnez. Fotos © Carles Rodriguez. Página 335.

Figura 66. Interior del libro *Double Game* (2007) de Sophie Calle © Sohphie Calle y Violette Editions. Página 342.

Figura 67. Fotogramas de *No Sex Last Night* (1992) © Sophie Calle y Greg Shephard. Página 348.

Figura 68. Pieza *Room 47* (1981) de Sophie Calle. Foto © Tate Gallery. Página 352.

Figura 69. Pieza de la exposición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF y Berndt Borchardt. Página 353.

Figura 70. *Mujer leyendo una carta* (1663) de Johannes Vermeer. Foto © Rijksmuseum de Amsterdam. *El arte de la pintura* (*Alegoría de la pintura*) (1666) de Johannes Vermeer. Foto © Kunsthistorisches Museum de Viena. Página 355.

Figura 71. *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana abierta* (circa 1657-1659) de Johannes Vermeer. Foto © Gemäldegalerie Alte Meister. Página 356.

Figura 72. Exhibición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF. Página 358.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 73. Exhibición *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF. Página 359.

Figura 74. Cartel de la instalación-performance *Prenez soin de vous* (2008) de Sophie Calle. Foto © BNF. Página 360.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Obras citadas

Abuín, Anxo (2006). Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica. Valencia: Tirant Lo Blanch.

— (2008a). "Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual", en Tortosa, Virgilio (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

— (2008b). "Teatro y nuevas tecnologías: Conceptos Básicos", en *Signa*, no. 17, pp. 29-56.

— (2011). "Poetry and Autofiction in the Performative *Field of Action*: Angélica Liddell's Theatre of Passion", en Cornelia Gräbner y Arturo Casas (eds.), *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance.* Amsterdam: Rodopi.

— (2012). El teatro en el cine: estudio de una relación intermedial. Madrid: Cátedra.

Abuín, Anxo, Fernando Cabo Aseguinolaza y Arturo Casas (coords.) (2020). *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.

Agamben, Giorgio (2015a). *The Use of the Bodies. Homo Sacer IV*, vol. 2. Stanford: Stanford University Press.

— (2015b). ¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino. Barcelona: Anagrama.

Aira, César (1993). *Ars narrativa*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.

— (1994). *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

— (1998). *Cómo me hice monja*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

— (1998b). Las curas milagrosas del Doctor Aira. Buenos Aires: Simurg.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2012). *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

— (2016). *Sobre el arte contemporáneo. Seguido de: En La Habana*. Barcelona: Penguin Randon House Mondadori.

Ajar, Émile [Romain Gary] (1976). *Pseudo*. París: Mercure de France.

Alberca, Manuel (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alcázar, Josefina (2012). "La antroplogía inversa de un performancero postmexicano", en *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano.* México: Océano-Conaculta.

— (2014). Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo XXI.

Allen, Woody (esc.-dir.) (2009). *Whatever Works*. EUA: Sony-Wild Bunch-Gravier-Perdido.

— (esc.-dir.) (2011). *Midnight in Paris*. EUA: Mediapro-Versatil-Gravier.

— (esc.-dir.) (1983). *Zelig.* EUA: Orion.

— (esc.-dir.) (1997). *Deconstructing Harry.* EUA: Sweetland Films-Jean Doumanian Productions.

Amossy, Ruth (2010). *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale.* París: Presses Universitaires de France.

Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities*. London-New York: Verso.

Antúnez Roca, Marcel·lí (1992). *JoAn, l'home de carn.* Mercat de la Boqueria, Barcelona.

— (1995). *Epizoo* (acción interactiva). Ex-Teresa Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

— (1996). *Epizoo* (acción interactiva). Festival Grec, Museo de Zoología de Barcelona.

— (1996-1997). *Satèl·lits obscens* (taller-performance). Teatro di Frontera, Reggio Emilia.

— (1998). *Afàsia* (acción interactiva). Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (1999). Epifanía-Rèquiem, Alfabeto, Capricho, Agar. Fundación Telefónica, Madrid.

— (2002). *Pol* (acción interactiva). Festival Grec, Barcelona.

— (2003). *Projecte Dèdal.* Yuri Gagarin Cosmonaut Training Center (CGTC), Ciudad de las Estrellas, Rusia.

— (2003-2004). *Transpèrma/Projecte Dèdal* (acción interactiva). La Casa Encendida: Mardid.

— (2006). *Protomembrana* (acción interactiva). Facultad de BBVA, Granada.

— (2007). *Hipermembrana* (acción interactiva). Institut de Teatre, Vic, Cataunya.

— (2009). *Metamembrana* (instalación interactiva). Roca Umbert Fàbrica de les Arts, Granollers, Catalunya.

— (2009). *Membrana*. Barcelona: Panspermia-Transversal-Actar.

— (2010-2012). *Cotrone/Pseudo* (acción interactiva). Teatro Stabile de Torino, Turín, Italia.

— (2014). Sistemaúrgia. Accions, dispositius i dibuxos. Ars Santa Mònica, Barcelona.

— (2015). *Sistematurgia. Acciones, dibujos y dispositivos.* Barcelona: Generalitat de Catalunya-Arts Santa Mònica-Polígrafa.

— (2019). *Sistematurgia* (performance-conferencia), en III Congreso Internacional Performa. Nuevos Espacios/Nuevos Formatos en el teatro español actual. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Antúnez Roca, Marcel·lí y Miguel Rubio (esc.-dir.) (2005). *El dibuxant*. España: Panspermia-Benecé Produccions-Televisió de Catalunya.

Aristóteles (1974). *Poética.* Madrid: Gredos.

Armengol, David (2009). "En tierra de nadie", en *Membrana*. Barcelona: Panspermia-Transversal-Actar.

Arrabal, Fernando (2008). *El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio.* Zaragoza: Libros del Innombrable.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arrabal, Fernando, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor (1978). *Panico*. Roma: Pellicanolibri.

Artaud, Antonin (1938). *Le Théâtre et son double*. París: Gallimard.

— (1948). Pour en finir avec le jugement de Dieu. París: K Éditeur.

— (2014). *Van Gogh le suicidé de la société*. París: La République des Lettres.

Auslander, Philip (2006). "Afterword: Is There Life after Liveness?", en Susan Broadhurst y Josephine Machon (ed.), *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. New York: Palgrave.

Auster, Paul (1992). *Leviathan*. New York: Viking Press.

Austin, J. L. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.

Báder, Petra (2019). "La exploración del yo a través de la palabra. El motivo de la ceguera en Carta sobre los ciegos para uso de los que ven de Mario Bellatin", en *Diseminaciones*, vol. 2, no. 4, pp. 79-92.

Badiou, Alain (1982). *Théorie du sujet*. París: Seuil.

— (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

— (2013). *Cinema*. Malden: Polity Press.

Baggesgaaard, Mads Anders y Jan Løhmann Stephensen (2019). "Making Off with Michel Houellebecq. Adaptational Strategies and *La Carte et le territoire*", en *Australian Journal of French Studies*, vol. 56, no. 1, pp. 91-113.

Balzac, Honoré ([1831] 2018). *La obra maestra desconocida*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

— ([1837] 1967). *Études philosophiques*, vol. 1. París: Les Bibliophiles de l'Originale.

— ([1846] 2015). *La comedia humana*. Madrid: Páginas de Espuma.

Barta, Roger (1993). "Introduction", en *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press.

Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. París: Seuil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (1975). Roland Barthes par Roland Barthes. París: Seuil.

— ([1968] 1984). “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil.

— (2010). Le Lexique de l’auteur; suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes. París: Seuil.

Bataille, Geroges (2003). “Diccionario crítico”, en *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bellatin, Mario (1995). “Bola negra”, en *Tres novelas*. Lima: Ediciones del Santo Oficio.

— (1998). *Mujeres de sal.* Lima: Lluvia.

— (2003). Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belgo Malinois. Lima: Matalamanga.

— (2005). *Underwood portátil: modelo 1915*. Lima: Sarita Cartonera.

— (2006). “El auto del señor Dufó”, en Rosal Beltrán y Alberto Arriaga (eds.), *Los mejores cuentos mexicanos: 2006*. México: Planeta-Joaquín Mortiz.

— (2006b). *Jacobo el mutante*. Buenos Aires: Interzona.

— (2007). El Gran Vidrio. Tres autobiografías. Barcelona: Anagrama.

— (2013). “Los fantasmas del masajista”, en *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.

— (2014a). “El Gran Vidrio. Tres autobiografías”, en *Obra reunida 2*. México: Alfaguara.

— (2014b) “Los cien mil libros de Bellatin”, en *Obra reunida 2.* México: Alfaguara.

— (2014c) “Underwood portátil: modelo 1915”, en *Obra reunida 2*. México: Alfaguara.

— (esc.-dir.) (2014d). *Salón de Belleza*. México.

Bellatin, Mario y Gonzalo Castro (esc.-dir.) (2010). *Invernadero*. Argentina: Unacorda.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bellatin, Mario y Liniers (2017). *Bola negra.* México: Sexto Piso.

Bellatin, Mario y Marcela Rodríguez (esc.-dir.) (2012). *Bola Negra: El musical de Ciudad Juárez.* México: En Chinga Producciones-Coordinación Nacional de Música y Ópera INBA.

Benjamin, Walter ([1936] 2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Ítaca.

Bernini, Emilio (2012). "Found Footage: Lo experimental y lo documental", en Leandro Lisorti y Diego Trerotola (eds.), *Cine encontrado, ¿qué es y dónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI.

Bois, Yve-Alain (2003). "The Paper Tigress", en *M'as-tu vue*. Paris: Centre Pompidou-Xavier Barral.

Bois, Yve-Alain y Rosalind E. Krauss (1997). *Informe: A User's Guide*. New York: Zone.

Bolter, Jay David (2001). Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print. New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Bolter, Jay David y Richard Gursin (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT.

Bosco, Roberta y Stefano Caldana (2009). "El artista como interfaz y Marcel·lí Antúnez como membrana", en *Membrana*. Barcelona: Panspermia-Transversal-Actar.

Borges, Jorge Luis (1960). "Del rigor de la ciencia", en *El hacedor.* Buenos Aires: Emecé.

— (2000). "El otro", en *El libro de arena*. Madrid: Alianza.

Braidotti, Rosi (2013). *Lo posthumano.* Barcelona: Gedisa.

Braidotti, Rosi y Maria Hlavajova (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury.

Breton, André ([1928] 1988). "Nadja", en *OEuvres complètes. Tome 1.* Paris: Gallimard.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Broadhurst, Susan y Josephine Machon (2004). Sensualities/Textualities and Technologies. Writings of the Body in 21st-Century Performance. Eastbourne-New York: Palgrave Macmillan.

Buck-Morss, Susan (2000). Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge: MIT.

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics.* Dijon: Les Presses du Réel.

Butler, Judith (1990). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en S. E. Case (ed.), *Performing Feminist: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

— (2002). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós.

Buñuel, Luis (esc.-dir.) (1961). *Viridiana.* México: Unión Industrial Cinematográfica-Films 59.

Cain, Abigail (2017). "Duchamp's Last Work May Hold One Final Secret", en *Atrsy*. Consultado: 10 de febrero de 2019. Disponible en: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-work-hold-one-final-secret

Calle, Sophie (1983). *Suite vénitienne.* París: Éditions de l'Étoile.

— (1984). *L'Hôtel*. París: Éditions de l'Étoile.

— (2001). *Les Dormeurs.* Arles: Actes Sud.

— (2003). *M'as-tu vue*. París: Centre Pompidou-Xavier Barral.

— (2007). *Prenez soin de vous.* Arles: Actes Sud.

Calle, Sophie y Greg Shepherd (esc.-dir.) (1996). *No Sex Last Night. Double Blind*. EUA: Gemini Films-Paris Skyline-Electronic Arts Intermix.

Calle, Sophie y Paul Auster (2007). *Double Game*. Londres: Violette Editions.

Calvo Serraller, Francisco (2006). "Un engendro del público", en *La obra maestra desconocida: Basado en el relato* Le chef-d'œuvre inconnu

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Honoré de Balzac, 1831-2006, 175 aniversario (cat. expo.). Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

— (2013). La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carlson, Marvin (2004). "What is performance?", en Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*. London-New York: Routledge.

Carmona Múnera, Jaime Alejandro (2018). *La idea como materia. Lucas Ospina ejemplo de la condición artesanal de las ideas*. Tesis de Maestría. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Carné, Marcel (dir.) (1945). *Les enfants du paradis*. France: Société Nouvelle Pathé Cinéma.

Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: La autoficción en la narrativa actual", en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

— (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.

— (2017). "La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica", en Ana Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.

Causey, Matthew (2003). "Cyber-theatre", en D. Kennedy (ed.), *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, vol. 1. Oxford: Oxford Uniersity Press.

— (2006). Theatre and Performance in Digital Culture. From Simulation to Embeddedness. Abindgdon: Routledge.

Cervantes Saavedra, Miguel de ([1505-1515] 1994). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara-Real Academia de la Lengua Española.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Chamayou, Anne (2014). “La Carte et le Territorire: du point à l’autofiction”, en *Nouvelle Revue Synergies Canada*, no. 7, pp. 1-11.

Chanan, Michael (2007). *The Politics of Documentary.* Londres: British Film Institute.

Chassaing, Sylvia (2017). “Presence des textes et représentation du text dans *Doubles-jeux* de Sophie Calle”, en Pascal Mouguin (ed.), *La tentation littéraire de l’art contemporain*. París: Les Presses du Réel.

Christy, John y Genevieve Knapp (2014). *The Kidnapping of Michel Houellebecq: The Novelization.* S.p.: Amphetamine Press.

Clement, Jemaine y Taika Waititi (esc.-dirs) (2014). *What We Do in the Shadows*. Nueva Zelanda: Paramount Pictures-Madam Entertainment-The Orchard.

Cockburn, Alexander (1994). “Radicales como la realidad”, en Robin Blackburn (ed.), *Después de la caída. El fracaso del comunismo y el futuro del socialismo*. México: Cambio XXI-UNAM.

Coetzee, J. M. (2006). *Foe*. México: De Bolsillo.

Colonna, Vincent (2004). Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristam.

Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Coste, Florent (2017). *Explore. Investigations littéraires*. París: Questions Theoriques.

Cruz Carvajal, Isleni (2008). “*Un tigre de papel*. Especialmente verdadero, necesariamente falso” / “*Un tigre de papier*. Spécialment vrai, nécessairement faux”, en *Cinémas d’Amérique Latine,* no. 16, pp. 119-123.

Cruz-Grunerth, Gerardo (2011). Poética de la diseminación. La metalepsis como creadora de la ficción en Cervantes, Borges y Cortázar. Tesis de grado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2014). "*Deep* Literature and Dirty Realism: Rupture and Continuity in the Canon", en Timoty Robbins y José González (eds.), *New Trends in Contemporary Latin American Narrative: Post-National Literatures and the Canon.* New York: Palgrave Macmillan.

— (2018). Mundos (casi) imposibles. Narrativa postmoderna mexicana. Madrid-Frankfurt: Vervuert- Iberoamericana.

Culler, Jonathan (1998). Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo. Madrid: Cátedra.

Currie, Mark (1998). *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press.

Dannenberg, Hilary P. (2008). *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space*. Lincoln: University of Nebraska Press.

De Man, Paul (1979). "Autobiography as De-facement", en *MLN*, vol. 94, no. 5, pp. 919-930.

Debord, Guy (1958). "Théorie de la dérive", en *Internationale Situationniste*, no. 2, pp. 19-23.

Del Monte Martínez, Fernanda (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático.* México: Paso de Gato.

Deleuze, Gilles (1989). "Qu'est-ce qu'un dispositif ?", en *Michel Foucault, philosophe*. París: Seuil.

— (2002). Francis Bacon, logique de la sensation. París: Seuil.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari ([1975] 1986). *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— ([1980] 2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.

Delépine, Benoît y Gustave Kervern (esc.-dir.) (2014). *Near Death Experience.* France: No Money Productions-Cine+-Centre National de la Cinématographie-Canal+.

Demonpion, Denis (2005). *Houellebecq non autoricé. Enquête sur un phénomène*. París: Maren Sell Editeurs.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dena, Christy (2009). Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressinga Fictional World across Distinct Media and Environments. Tesis doctoral. Sydney: University of Sydney.

Déotte, Jean-Louis (2000). "El arte en la época de la desaparición", en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

— (2013). *La época de los aparatos.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Derrida, Jacques (1977). "Signéponge", en *Francis Ponge: Colloque de Cérisy.* París: Union Générale d´Éditions, pp. 115-51.

— (1982). "Signature, event, context", en *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

— (1985). "El suplemento de origen", en *La voz y el fenómeno.* Valencia: Pre-Textos.

— (1985b). "Otobiographies", en The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. New York: Schocken Books.

— (1999). "Hospitality, Justice and Responsibility", en Richard Kearney y Mark Dooley (eds.), *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy.* London-New York: Routledge.

— (2005). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

— ([1972] 2007). *La diseminación*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

— (2011). "Cómo no hablar. Denegaciones", en *Cómo no hablar*. Madrid: Anthropos.

— (2013). "La Différance", en *Márgenes de la filosofía.* Madrid: Cátedra.

Desplanques, Erwan y Virginie Félix (2007). "J'ai commencé à suivre des gens dans la rue parce que j'étais perdue" (entrevista con Sophie Calle), en *Télérama*. Consultado el 12 de enero de 2020. Disponible en: https://www.telerama.fr/scenes/18226-ai_commence_suivre_des_gens_dans_la_rue_parce_que_etais_perdue.php

Dixon, Steve (2004). "Adventures in Cyber-theatre (or, The Actor's Fear of the Disembodied Audience)", en Andrea Zapp (ed.), *In Networked*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Narrative Environments as Imaginary Spaces of Being. Manchester: Cornerhouse Publications.

— (2005). "Metal Performance: Humanizing Robots, Returning to Nature, and Camping About", en *The Drama Review*, vol. 48, no. 4, pp. 15-46.

— (2007). Digital Performance. A history of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge: MIT.

Doležel, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.

Donoso Macaya, Ángeles (2011). "'Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción' o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio*", en *Chasqui*, no. 40, pp. 96-110.

Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Éditions Galilée.

— (2012). "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", en *La autoficción. Reflexiones teóricas.* Madrid: Arco Libros.

Duarte Riascos, Jerónimo (2010). "También la interpretación es un *collage*: Conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa", en *Perífrasis*, vol. 1, no. 1, pp. 77.92.

Duchamp, Marcel (1946-1966). *Étant donnés. 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. Philadelphia Museum of Art.

— (1915-1923). La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre). Philadelphia Museum of Art.

— (1917 [1950, réplica]). *La fontaine.* Philadelphia Museum of Art.

— (1917b). *Le Portrait multiple de Marcel Duchamp*. National Portrait Gallery.

— (1923 [1961, réplica]). *Wanted: $2,000 Reward.* National Portrait Gallery.

— (1934). La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte). Londres: Tate Museum.

— [Rrose Sélavy] (1935-1941). *Boîteen-valise.* Philadelphia Museum of Art.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (1957). “Marcel Duchamp, vite”, entrevistado por Jean Schuster, en *Le Surréalisme, même*, no. 2, pp. 143-145.

Duchamp, Marcel y Man Ray (1920*). Élevage de poussière*. Museo Español de Arte Contemporáneo.

— (1920-1921). *Rrose Sélavy.* Man Ray Trust-Artists Rights Society.

Duchatelet, Christophe, Jacques Henric, Catherine Millet et al (2012). *Michel Houellebecq*. Col. Les grands entretiens d’Artpress. París: IMEC-Artpress.

Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Edwards, Natalie (2017). “Mobile objects in Sophie Calle’s *Fantômes* and *Perenez soin de vous*”, en *French Cultural Studies*, vol. 29(1), pp. 70-78.

Elizondo, Salvador ([1968] 1992). *El hipogeo secreto.* México: Vuelta.

Espectador, El (1996). “¡Que viva Manrique!”. Bogotá, Colombia: 16 de abril de 1996.

Esposito, Roberto (2010). *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford: Stanford University Press.

Estier, Samuel (2015). *À propos du “style” de Houellebecq.* Lausanne: Université de Lausanne.

Evans, Woody (2014). “If You See a Cyborg in the Road, Kill the Buddha: Against Transcendental Transhumanism”, en *Journal of Evolution and Technology*, vol. 24, no. 2, pp. 92-97.

Fernández Flores, Linda (2007). *A propósito de Hipermembrana de Marcel·lí Antúnez Roca.* Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma.* Barcelona: Anagrama.

Ferrando, Bartolomé (2009). El arte de la performance. Elementos de creación. Valencia: Mahali.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ferrando, Francesca (2013). "Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialism. Differences and Relations", en *Existence*, vol. 8, no. 2, pp. 26-32.

— (2014) "The Body", en Robert Ranisch y Stefan Lorenz Sorgner (eds.), *Post- and Transhumanism: An Introduction*, Frankfurt: Peter Lang.

— (2016). "Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of the Posthuman", en Debashish Banerji y Makarand R. Paranjape (eds.), *Critical Posthuman and Planterary Futures*. Nueva Delhi: Springer.

— (2019). *Philosophical Posthumanism.* London: Bloomsbury.

Filipovic, Elena (2008). "La exhibición", en *Marcel Duchamp: Una obra que no es una obra 'de arte'*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Fischer-Lichte, Erika (2008a). "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", en *Theatre Research International*, vol. 33, n. 1, pp. 84-96.

— (2008b). The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics. New York: Routledge.

Foucault, Michel ([1969] 1994). "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et écrits.* Tome I. París: Gallimard.

— (1971). "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", en *Dits et Ecrits*, vol. II. París: Gallimard.

Freeman, John (2009). "Socializing the Self: Autoethnographical Performance and the Social Signature", en Susan Broadhurst y Josephine Machon (eds.), *Sensualities/Textualities and Technologies. Writings of the Body in 21st-Century Performance.* Eastbourne-New York: Palgrave Macmillan.

Fuget, Alberto y Sergio Gómez (1996) "Presentación del país McOndo" en *McOndo*. Barcelona: Mondadori.

Fusco, Coco (1995). English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas. New York: The New Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gadamer, Hans-Georg (1998). *Verdad y método*. Tomo I. Salamanca: Sígueme.

Ganzerla, Neva (2011). *Alejandro Jodorowsky: Performance, teatro e guarigione*. Tesis di Laurea. Turín: Università degli Studi de Torino.

García, Mariano (2006). Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo.

García Barrientos, José-Luis (2014). "Paradojas de la autoficción dramática", en Ana Casa (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.

Gary, Romain [Émile Ajar] (1976). *Pseudo*. París: Mercure de France.

— (1981). *Vie et mort d'Émile Ajar.* París: Gallimard.

Gasparini, Philippe (2004). Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. París: Seuil.

— (2008). Autofiction: une aventure du langage. París: Seuil.

— (2011). "Autofiction vs autobiographie", en *Tangence*, no. 97, pp. 11-24.

— (2012). "La autonarración", en Ana Casas (ed.), *La autoficicón. Reflexiones teóricas.* Madrid: Arco.

— (2013). La tentation autobiographique de l'Antiquité à la Renaissance. París: Seuil.

— (2016). Poétiques du je. Du roman autobiographique à la autofiction. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Genette, Gérard (1982). Palimpsestes. La Littérature au second degré. París: Seuil.

— (1987). *Seuils*. París: Seuil.

— (1991). *Fiction et diction.* Paris: Seuil.

— (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giannachi, Gabriella (2004). *Virtual Theatres. An Introduction.* London-New York: Routledge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Giannetti, Claudia (1998). Marcel·lí Antúnez Roca: Performances, objetos y dibujos. Barcelona: MECAD.

Gil González, Antonio (ed.) (2012). *Las sombras del novelista.* Binges: Orbis Tertius.

Giraldo, Efrén (2015). "Malicia indígena. Ficción y narración en el arte colombiano", en Clemencia Ardila, Inke Gunia y Sabine Schlickers (eds.), *Estéticas de la autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*. Medellín-Hamburgo: Fondo Editorial Universidad Eafit-Universidad de Hamburgo.

Godard, Jean-Luc (1958). "Bergmanorama", en *Cahiers du Cinéma*, no. 85, p. 86.

Goffman, Erving ([1956] 1990). *The Presentation of Self in Everyday Life.* London: Penguin.

Gómez-Peña, Guillermo (1991) "El *performance* como peregrinación binacional", en Harry Polkinhorn, Rogelio Reyes et al (eds.), *Artes Plásticas en la frontera México/Estados Unidos*. Mexicali-Calexico: Editorial Binacional.

— (1992). *Dos amerindios no descubiertos* (performance). Plaza de Colón, Madrid, España.

— (1993). *Warrior for Gringostroika.* Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press.

— (1995). *Templo de las confesiones* (performance). Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

— (1996). *The New World Border*. San Francisco: City Lights Books.

— (2000). Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back. London-New York: Routledge.

— (2001). "The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)", en *The Drama Review*, vol. 45, no. 1, pp. 7-30.

— (2005). Ethno-Techno. Writings on Performance, Activism, and Pedagogy. Abigdon: Routledge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2006). Bitácora de cruce: textos poéticos para accionar ritos fronterizos, videografitis y otras rolas y roles. México: Fondo de Cultura Económica.

— (2007). *Mapa/Corpo 2: Ritos interactivos para el nuevo milenio* (performance). Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

— (2012). El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano. México: Océano-Conaculta.

— (2016). *Ex Machina* (performance). Laboratorio de Artes Variedades, Guadalajara, México.

Gómez-Peña, Guillermo y La Pocha Nostra (2020). Posnacional 2: Glosolalia. Border Poetics Against the Wall (USA/México, 2020). Gómez-Peña y La Pocha Nostra en tiempos de pandemia. San Francisco: La Pocha Nostra.

Grau, Olver (2003). Virtual Art. From Illusion to Immersion. Cambridge: MIT.

Grauby, François (2018). "Posture et performance d'auteur: Mises en scène de Houellebecq dans *La Carte et le territoire*", en *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 22, no. 1, pp. 76-84.

Guerrero, Javier (2014). *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.

Gutiérez, Gregorio Martín (ed.) (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.

Hahn, Óscar (1989). "Julio Cortázar en los mundos comunicantes", en Samuel Gordon (ed.), *El tiempo en el cuento hispanoamericano*. México: UNAM.

Haraway, Donna (1989). "Teddy Bear Patriachy. Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936", en *Social Text*, no. 11, pp. 20-64.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.* New York: Routledge.

Harel, Philippe (esc.-dir.) (1999). *Extension du domaine de la lutte*. Francia: Lazennec-Canal+.

Harris, Ashley (2017). “Michel Houellebecq’s Transmedial Oeuvre: Extensión of the Real of Creative Intervention”, en *Itinéraries*, s.p.

Higgins, Dick (1966). “Synesthesia and Intersenses: Internedia”, en *UbuWeb.* Consultado el 21 de abril de 2018. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html

Hillis Miller, J. (1990). “El crítico como anfitrión”, en Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.

Houellebecq, Michel (esc.-dir.) (1978). *Cristal de souffrance*. France: NA.

— (1991). H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie. París: Rocher.

— (1994). *Extension du domaine de la lutte*. París: Maurice Nadeau.

— (1997). Rester vivant et autres textes. París: Librio.

— (1996). *Le Sens du combat*. París: Flammarion.

— (1998). *Les Particules élémentaires*. París: Flammarion.

— (1998b). “Entretien avec Sabine Audrerie”, en *Interventions*. París: Flammarion.

— (2000). *Lanzarote.* París: Flammarion.

— (2001a). “Entretiens écrivains: Michel Houellebecq par Didier Sénécal”, en *Lire magazine*, septiembre, pp. 22-36.

— (esc.-dir.) (2001b). *La Rivière*. Francia: Canal+-Son et Lumière-Centre National de la Cinématographie.

— (2001c). *Plateforme*. París: Flammarion.

— (2005). *La Possibilité d’une île*. París: Fayard.

— (esc.-dir.) (2008). *La Possibilité d’une île.* Francia: BAC-Mandarin-Morena.

— (2010). *La Carte et le territoire*. París: Flammarion.

— (2015). *Soumission*. París: Flammarion.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Houellebecq, Michel y Jean-Jacques Birgé (2007). *Établissement d'un ciel d'alternance*. France: GRRR.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London-New York: Routledge.

— (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

— (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, Oxon: Routledge.

Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jenkins, Henry (2003). "Transmedia Storytelling", en *Tecnology Review*. Consultado el 25 de marzo de 2019. Disponible en: https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/

— (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York-London: New York University Press.

— (2007). "Transmedia Storytelling 101", en *Henry Jenkins. Confessions of an Aca-Fan.* Consultado el 12 de marzo de 2018. Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.htm.

— (2011). "Transmedia 202: Further Reflections", en *Henry Jenkins. Confessions of an Aca-Fan.* Consultado el: 12 de marzo de 2018. Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

Jodorowsky, Alejandro (esc.-dir.) (1968). *Fando y Lis.* México: Producciones Pánicas.

— (esc.-dir.) (1989). *Santa Sangre.* México: Mineline Productions-Expanden Entertainment.

— (2001). La danza de la realidad (Psicomagia y psicochamanismo). Madrid: Siruela.

— (2009). *Poesía sin fin*. Barcelona: Huacanamo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (esc.-dir.) (2013a) *La danza de la realidad*. Chile-Francia: Caméra One-Le Soleil Films.

— (2013b). *Poesía sin fin*. Bercelona: De Bolsillo.

— (esc.-dir.) (2016) *Poesía sin fin*. Chile-Francia: Le Soleil-Le Pacte-Satori Films.

Jodorowsky, Alejandro, Saul Gilbert y Ruth Michelly (esc.-dirs.) (1957). *La Cravate*. Francia: Abkco Films.

Jones, Amelia (2006). Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject. Abingdon-New York: Routledge.

Jordan, Shirley (2013). "Performance in Sophie Calle's *Prenez soin de vous*", en *French Cultural Studies*, vol. 24(3), pp. 249-263.

Juanpere Duñó, Paula (2010). "Sophie Calle o el espacio ficcional en las artes visuales contemporáneas", en *Disturbis*, vol. 7. Consultado el 10 de diciembre de 2019. Disponible en: http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Juanpere.html

Kaai Theatre (2018a). *To Be or Not To Be Me*. Consultado el 13 de noviembre de 2018. Disponible en: https://kaaitheater.be/nl/agenda/to-be-or-not-to-be-me

— (2018b). *Jed Martin. Autoportrait/Zelfportret*. Consultado el 13 de noviembre de 2018. Disponible en: https://kaaitheater.be/nl/agenda/autoportrait-zelfportret

Kant, Emmanuel (1991). "Perpetual Peace. A Philosophical Sketch", en *Political Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kantor, Tadeusz (2009). *La clase muerta / Wielopole, Wielopole*. Barcelona: Alba.

Kantor, Tadeuz y Andrezej Spija (esc.-dir.) (2006). *Umarła klasa*. Polonia: Cricoteka-Televizja Polska-Zespole Filmowym X.

KochXBos (2016). *Jed Martin.'Travail Humain'*. Consultado el 3 de noviembre de 2018. Disponible en: https://www.kochxbos.nl/show/70/jedmartin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2018). *Jed Martin. 'Travail Humain II'.* Consultado el 13 de noviembre de 2018. Disponible en: https://www.kochxbos.nl/show/86/jedmartin2018

Kristeva, Julia (1991). "Tocata and Fugue for the Foreigner", en *Stranges to Ourselves*. New York: Columbia University Press.

Kunstverein (2017). *Jed Martin. Die karte ist interessanter als das gebiet / Jed Martin. La carte est plus interéssant que le territoire*. Consultado el 5 de septiembre de 2018. Disponible en: https://www.kunstverein.de/en/ausstellungen/rueckblick/jed-martin

Kuppers, Petra (2006). "Addenda, Phenomenology, Embodiment: Cyborgs and Disability Performance", en Susan Broadhurst y Josephine Machon (eds.), *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. New York: Palgrave.

Lacan, Jacques (2002). "What is a picture", en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. London-New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre.* London-New York: Routledge.

Lejeune, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil.

— (2008). "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.

Lieshout, Erik, Arno Hagers, Reinier van Brummelen y Michel Houellebecq (esc.-dir.) (2016). *To Stay Alive: A Method.* Holanda-Francia: AT Production-Serious Film.

Lihn, Enrique (1995). "La vejez de Narciso", en *Porque escribí*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Long, Geoffrey (2007). *Transmedia Storytelling*. Cambrdge: MIT.

López Alzate, Yasmín (2015). "*Un tigre de papel*: una 'ficción documental'", en Ardila J, Clemencia, Inke Gunia y Sabine Schlickers (eds.), *Estéticas de autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica.* Hamburgo: Universidad de Hamburgo y Fondo Editorial Universidad Eafit.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

López Ligero, Mar (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

López-Pellisa, Teresa (2013). "La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber-teatro?", en *Letral*, no. 11, pp. 23-39.

— (2015). Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción. Madrid: FCE.

Lucía, Ignacio y María Julia Zaparart (2016). "Jeremy Riltse et Jed Martin: la figure d'artiste chez Alan Pauls et Michel Houellebecq", en *Synergies Argentine*, no. 4, pp. 29-35.

Lyotard, Jean-François ([1977] 1990). *Duchamp's TRANS/formers*. Venice, California: The Lapis Press.

Macel, Christine (2003). "The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unifinished*", en *M'as-tu vue*. París: Centre Pompidou-Xavier Barral.

Machado de Asis, Joaquím María (2005). *Memórias póstimas de Brás Cubas*. Lisboa: Cotovia.

Maharaj, Sarat (1999). "'A Monster of Veracity, a Crystalline Transubstantiation': Typotranslating the Green Box", en Martha Buskirk y Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT-October Magazine.

Maingueneau, Dominique (2004). Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation. París: Armand Colin.

Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge-London: MIT.

Manrique Figueroa, Pedro [Lucas Ospina] (2008). "Poetry", en *MoMA*. Consultado el 6 de marzo de 2017. Disponible en: https://www.moma.org/artists/67948

— [Lucas Ospina] (1973). *El sol rojo* (collage), col. particular.

— [Lucas Ospina] (1973b). Museo de la pobreza. Estados Unidos de América, en Cinco collages americanos: Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia (cat. expo.). Bogotá: La Rebeca.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— [Lucas Ospina] (2003) *Cinco* collages *americanos: Pedro Manrique Figueroa, precursor del* collage *en Colombia* (cat. expo.). Bogotá: La Rebeca.

— [Lucas Ospina] (2008). *Poesía. Museo. Filosofía [+arte degenerado]* (cat. expo). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

— (2011). Malicia indígena: recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa (cat. expo). Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.

Martens, David y Myriam Watthée-Delmotte (eds.) (2012). *L'Écrivain, un objet culturel.* Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.

McFadden, Cybelle H. (2014). Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maïwenn. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press.

McHale, Brian (2004). *Postmodernist Fiction.* London-New York: Routledge.

Meizoz, Jérôme (2004). *L'OEil sociologue et la littérature*. Ginebra-París: Slatkine.

— (2007). Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur. Genève: Slatkine.

— (2009) "Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur", en *Argumentation et Analyse du Discours*, no. 3, s.p.

— (2011). La Fabrique des singularités. Postures II. Ginebra-París: Slatkine.

— (2014). "Cendrars, Houellebecq: Portrait photographie et présentation de soi", en *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, no. 14. Consultado el 21 de marzo de 2017. Disponible en: http://journals.openedition.org/contextes/5908

— (2015). "Postface. Styles de vie littéraire", en *À propos du "style" de Houellebecq.* Lausanne: Université de Lausanne.

— (2015). "Écrire, c'est entrer en scène: la littérature en personne", en *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, s. n. Consultado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el 21 de marzo de 2017. Disponible en: http://journals.openedition.org/contextes/6003

— (2019). "Littérature et art contemporain : la dimension d'«activité»", en *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*. Consultado el 18 de marzo de 2021. Disponible en: http://journals.openedition.org/contextes/6470.

— (2020). Faire l'auteur en régime néo-libéral: Rudiments de marketing littéraire: Rudiment de marketing littéraire. Ginebra-París: Slatkine.

Mercadé, Bernard (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press.

— (1968). *The Visible and the Invisible.* Evanston: Nortwestern University Press.

— (2005). *Phenomenology of Perception*. New York, Londres: Routledge.

Moor, Louise (2012). "Posture polémique ou polémisation de la posture? Le cas de Michel Houellebecq", en *COnTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, no. 10. Consultado el 21 de marzo de 2017. Disponible en: http://journals.openedition.org/contextes/4921

Moreno de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España*. Berna: Peter Lang.

Mougin, Pascal (ed.) (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Dijon: Les Presses du Réel.

Muñoz Fernández, Horacio (2015). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración.* Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.

— (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila Textos Aparte.

Murray, Simeone (2012). The Adaptation Inudstry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation. Oxon-New York: Routledge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nachtergale, Magali (2008). Esthétique des mythologies individuelles Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. Tesis doctoral, Université Paris-Diderot.

— (2012). Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle. Amsterdam-New York: Rodopi.

— (2017). "Le devenir-image de la litterature : peut-on parler de *neo-littérature*?", en Pascal Mougin (ed.), *La tentation littéraire de l'art contemporain.* Dijon: Les Presses du réel.

Nancy, Jean-Luc ([1986] 2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad de Arte y Ciencias Sociales.

— (2010). "Art Today", en *Journal of Visual Culture*, vol. 9(1), pp. 91-99.

— (2014). *La Communauté désavouée*. París: Galilée.

Nicloux, Guillaume (esc.-dir.) (2014). *L'enlèvement de Michel Houellebecq*. France: Les Films du Worso.

— (2019). *Thalasso*. Francia: Les Films du Worso-Wild Bunch.

Norton, Louise (1917). "The Richard Mutt Case" en *The Blind Man*, no. 2. New York.

Ordóñez, Luisa Fernanda (2016). "'Mi narración triunfará': Imagen dialéctica, archivo y escritura de la historia en la obra de Luis Ospina", en Durán Castro, Mauricio y Claudia Salamanca (eds.), *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ospina, Luis (esc.-dir.) (1972). *El bombardeo de Washington*. Colombia: n.a.

— (esc.-dir.) (2007). *Un tigre de papel*. Colombia: Congo Films.

— (2008). "Entrevista a Luis Ospina" por Juan E. Murillo, en *La Fuga,* no. 8. Consultado el 17 de marzo de 2018. Disponible en: http://www.lafuga.cl/entrevista-a-luis-ospina/6

Ospina, Luis y Carlos Mayolo (dir.) (1973). *Viene el hombre*. Colombia: Satuple.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ospina, Lucas (1996). “Eclosiona un arte: acercamiento a la vida de Pedro Manrique Figueroa”, en *Exposición de Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, Precursor del Collage en Colombia*, (cat. expo.). Bogotá: Galería Santa Fe-Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

— (2011). “Lucas Ospina: ¿Geppetto o Pinocho?”, entrevista con Carolina García Arbeláez, en *070 Cultura y medios*. Consultado el 2 de marzo de 2016. Disponible en: https://cerosetenta.uniandes.edu.co/lucas-ospina-ese-es-el-problema-de-las-mentiras-se-las-cree-uno-mismo/?fbclid=IwAR1_p0jwbcE5ErGLqPKgnF4UrBD-vSEeAMsgQL_P0ZJZtz-CjXrEH0UJTnk

— (2015). *Pobre Pobreza*, (cat. expo.). Bogotá: Universidad de los Andes, Bogotá.

Ospina, Lucas y François Bucher (1996). “Mi obra soy yo”, en *Revista Valdez*, no. 1, pp. 30-32.

Özkaya, Serkan (2017). *We Will Wait*. Postmasters Gallery, New York.

Palais de Tokyo (2016). *Magazine Palais. Rester vivant/To stay alive*, no. 23. París: Palais de Tokyo.

Palaversich, Diana (2005). “Desarticulación textual y corporal en la narrativa de Mario Bellatin”, en *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericanal.* México: Plaza y Valdés.

Paradjanov, Sergei (esc.-dir.) (1968). *Sayat nova*. Armenia: Armenfilm-Yerevan Film Studio.

Parra, Nicanor (1954). “La víbora”, en *Poemas y Antipoemas.* Santiago de Chile: Nascimiento.

Patricola, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq: Ou la provocation permanente*. París: Écriture.

Pérez Bowie, José A. (2011). “Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología”, en Raquel Macciuci (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. III. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2020). “Algunas notas más en torno a la categoría del cine poético”, en *1616: Anuario de Literatura Comparada*, no. 10, pp. 15-33.

Pérez Bowie, José A. y Pedro Javier Prado (eds.) (2015). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión.

Pitois, Veronique (2011). *El arte del fragmento*: El Gran Vidrio *de Mario Bellatin*. Hermosillo: Universidad de Sonora.

Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas.* Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, Julio (2017). “Figuras digitales. Autoficción y prácticas fronterizas en la blogósfera”, en Ana Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción.* Madrid-Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.

Ramis, Harold (esc.-dir.) (1993) *Groundhog Day.* Estados Unidos: Columbia Pictures.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Robbe-Grillet, Alain (esc.-dir.) (1968). *L’homme qui ment*. Francia-República Checa: Como Film-Studio Hraných Filmov Bratislava-Lux Film.

— (2010). *Para una novela.* Buenos Aires: Cactus.

Robin, Régine (2009). Le Golem de l’écriture. De l’autofiction au cybersoi. Montréal: XYZ.

Rouch, Jean (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Rugg, Linda Haverty (1997). *Picturing Ourselves.* Chicago: University of Chicago Press.

— (2014). *Self-Projection. The Director’s Image in Art Cinema*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ruiz, Facundo (2008). "Vitrinas narrativas. Mario Bellatín y el realto fotográfico", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 68, pp. 201-210.

Ryan, Marie-Laure (2004). La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos. Barcelona: Paidós.

— (2008). "Transfictionality Across Media", en John Pier y José Ángel García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity*. Berlín: De Gruyter.

— (2013). "Transmedial Storytelling and Transfictionality", en *Poetics Today*, vol. 34, no. 3, pp. 361-388.

Ryan, Marie-Laure y Jan Nöel Thon (eds.) (2014). *Story Across Media. Toward a Media-Concious Narratology*. Lincoln-London: University of Nebraska Press.

Said, Edward (1979). *Orientalism*. London-New York: Vintage.

Saint-Gelais, Richard (2005): "Transfictionality", en David Herman (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres: Routledge.

— (2007). "Contours de la transfictionnalité", en René Audet y Richard Saint-Gelais (eds.), *La fiction, suites et variations*. Québec-Rennes: Nota Bene-Presses Universitaires de Rennes.

— (2011). Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. París: Seuil.

— (2012). "*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*", entrevista con Frank Wagner, en *Vox-Poetica*. Consultado el 8 de julio de 2017. Disponible en: http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html#_ftnref2

Salabert, Pere (2009). El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de la serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez Roca: cara y contracara. Murcia: Cendeac.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (ed.) (2019). Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales. Barcelona: Gedisa.

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo y Jan Baetens (2017). "La literatura en expansión, intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies", en *Tropelías*, no. 27, pp. 6-27.

— (2019). "El giro transmedial en la investigación en los nuevos medios digitales de comunicación: el concepto de 'demediación'", en Francisco Sierra Caballero y Jordi Alberich-Pascual (Eds.), *Epistemología de la comunicación y cultura digital: retos emergentes*. Granada: Universidad de Granada.

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo y Jordi Alberich-Pascual (2019). "Narrativas transmediales: entre la industrialización de la mitología y la creación colaborativa", en *Revista Pasavento*, vol. 7, no. 2, pp. 253-258.

Sanín, Carolina y Lucas Ospina (1999). "Pedro Manrique Figueroa: precursor del *collage* Colombia: Los Años Cero, los Años Rosa, los Años Rojos", en *Revista Valdez*, no. 3, pp. 26-57.

Sanín, Carolina y Pedro Manrique Figueroa (ilust.) (2013). *Yosoyu*. Bogotá: Destiempo.

Schechner, Richard (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsilvania Press.

— (2013). *Performance Studies. An Introduction*. Oxon-New York: Routledge.

Schlickers, Sabine (2015). "Autenticidad en literatura y cine: estética, performatividad y narratología", en Clemencia Ardila J., Inke Gunia y Sabine Schlickers (eds.), *Estéticas de la autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en hispanoamérica*. Medellín-Hamburgo: Fondo Editorial Universidad Eafit-Universidad de Hamburgo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Scolari, Carlos Alberto (2008). Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Gedisa.

— (2009): "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production", en *International Journal of Communication*, no. 3, pp. 586-606.

— (2013). Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto.

Scolari, Carlos A., Paolo Bertetti y Matthew Freeman (2014). Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines. New York: Palgrave Macmillan.

Serrano, Eduardo (1996). "Homenaje: Pedro Manrique Figueroa es un fraude, no es un artista y no existió", en *Semana*, no. 726.

Shepherd, Simon (2006). *Theatre, Body and Pleasure*. New York, Londres: Routledge.

Shildrick, Margrit (1996). "Posthumanism and the Monstrous Body", en *Body & Society*, vol. 2(1), pp. 1-15.

Sontag, Susan (1996). "Teatro y cine", en *Estilos radicales.* Madrid: Alfaguara.

Steinhauer, Jillian (2017). "Duchamp's Last Riddle", en *Paris Review*. Consultado el 14 de enero de 2019. Disponible en: https://www.theparisreview.org/blog/2017/10/18/duchamps-last-riddle/

Stelarc (2019a). "Absent Bodies", en *Earlier Statements*. Consultado el 12 de noviembre de 2019. Disponible en: http://stelarc.org/?catID=20317.

— (2019b). "Obsolete Bodies", en *Earlier Statements*. Consultado el 12 de noviembre de 2019. Disponible en: http://stelarc.org/?catID=20317.

Sweeney, Carole (2013). *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*. London-New York: Bloomsbury.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Szeemann, Harald (2008), "Harald Szeemann (interview)", en Hans Ulrich Obrist (ed.), *A Brief History of Curating*. Zurich-Dijon: JRP. Ringier-Les Presses du Réel.

Szeemann, Harald, Arnold Bode, Karlheinz Braun et al (1972). *Documenta 5* (cat. expo.). Kassel: Documenta.

Taylor, Diana (2003). The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press.

— (2012). *Peformance.* Buenos Aires: Asunto Impreso.

Thays, Iván (2012). "Los cien mil libros de Mario Bellatin", en *El País*. Consultado el 3 de enero de 2016. Disponible en: https://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/03/los-cien-mil-libro-de-mario-bellatin.html

Tomkins, Calvin (2014). *Duchamp. A Biography*. New York: Museum of Modern Art.

Toro, Vera (2010). "La auto(r)ficción en el drama", en Vera Toro, Sabine Schilckers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana.* Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Toro, Vera, Sabine Schilckers y Ana Luengo (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana.* Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Truffaut, François (1954). "Une Certaine tendance du cinéma français", en *Cahiers du Cinéma*, no. 31, pp. 15-29.

— (1955). "Ali Baba et la 'politique des auteurs'", en *Cahiers du Cinéma*, no. 44, pp. 45-47.

— (1957). "Le Cinéma français crève sous les fausses legendes", en *Arts*, no. 619, pp. 1-4.

— (esc.-dir.) (1959). *Les Quatre Cents Coups*. France: Les Films du Carrosse-Sédif Productions.

Turner, Edith (2012). *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. New York: Palgrave Macmillan.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process*. Chicago: University of Chicago Press.

— (1982). From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Vanden Heuvel, Michael (1993). Performing Drama/Dramatizing, Performance. Altemative Theater and the Dramatic Text. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Varley Jamieson, Helen (2008). *Adventures in Cyberformance. Experiments at the Interface of Theatre and the Internet*. Tesis de Máster, Queensland University of Technology.

VV.AA. (1998). *Transhumanist Declaration.* Consultado el 13 de febrero de 2018. Disponible en: https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/

Viard, Bruno (2013). *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*. París: Presses Universitaires de France.

Vilariño Picos, María Teresa (2016). "'Intermedia/transmedia(lidad)' como modelos de un método de investigación literario y cultural", en *Artnodes*, no. 18, 73-80.

Viveiros de Castro, Eduardo (2015). Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify.

Veremeer, Johannes (ca. 1659). *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* [Muchacha leyendo una carta frente a una ventana abierta]. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Alemania.

— (1663). *Brieflezende vrouw* [Mujer leyendo una carta]. Rijksmuseum, Amsterdam, Países Bajos.

— (1666). *Die Malkunst (Allegorie der Malkunst)* [El arte de la pintura (Alegoría de la pintura)]. Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Volpi, Jorge, Ignacio Padilla, et al. ([1996] 2016). *Manifiesto del Crack (1996). Postmanifiesto del Crack (1996-2016)*. Miami: La Pereza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Wagner, Roy (1975). *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Waugh, Patricia (2001) Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London-New York: Routledge.

Wells, Lynn (2003). Allegories of Telling. Self-Referential Narrative in Contemporary British Fiction. Amsterdam-New York: Rodopi.

Wilson, Michael (2006). Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art. New York: Palgrave Macmillan.

Wolf, Wener (2002). "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", en Suzanne Lodato, Suzanne Aspden y Walter Bernhart (eds.), *Word and Music Studies 4*. Amsterdam: Rodopi.

— (2005). "Intermediality", en David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

— (2017). Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden-Boston: Brill Rodopi.

Worthington, Kim (1996). Self as Narrative. Subjectivity and Community in Contemporary Fiction. Oxford: Oxford University Press.

Yehya, Naief y Guillermo Fadanelli (1989). "MoHo, Principios básicos" en *La Pus Moderna*, no. 1, pp. 50-51.

Žižek, Slavoj (2009). *Fisrt as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso.

Zylinska, Joanna (ed.) (2002). The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age. London-New York: Continuum.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta investigación indaga acerca de la figura del autor/artista en la producción hispánica contemporánea ante la producción francófona. Aquí se exponen las formas en que la ficcionalización del artista implica una performatividad de sí y una performance que vincula el lenguaje artístico con la vida social del creador; por ello, se considera que hay una relación entre el corpus artístico y el cuerpo del artista, los cuales se vuelven indisociables. Los autores estudiados, César Aira, Mario Bellatin, Marcel Duchamp, Alejandro Jodorowsky, Michel Houellebecq, Pedro Manrique Figueroa, Sophie Calle, Marcel·lí Antúnez y Guillermo Gómez-Peña, hacen uso de estéticas que demandan lo intermedial y lo transmedial, mientras que sus obras revelan una "tentación literaria" del arte contemporáneo y una literatura post-textual.