

Detrás de una máscara, otra máscara. Autoficción y discurso en la obra de Gillian Wearing

DETRÁS DE UNA MÁSCARA, OTRA MÁSCARA. AUTOFICCIÓN Y DISCURSO EN LA OBRA DE GILLIAN WEARING

RESUMEN

La autoficción nace como género con intenciones emancipatorias. Heredera de la experimentación literaria de las últimas décadas del siglo XX se introdujo en las artes visuales de la mano de la fotografía y la performance cuestionando los modelos de representación, así como el lugar de enunciación del discurso. En este sentido, el texto se articula bajo la idea de que la autoficción es un dispositivo capaz de desvelar los engranajes de las tecnologías del yo. Pues, como argüimos en este, la autoficción es una ficción de sí que empleada subversivamente construye un discurso disidente. Para demostrar todo esto hemos empleado una metodología comparativa entre el discurso original de la autoficción en la literatura y la producción visual tomando como ejemplo la obra de Gillian Wearing. Entre los resultados expuestos destaca cómo la máscara junto a la mascarada performativa sirve como constructo identitario, pero también como espacio declarado de confusión con el que romper con los regímenes de la transparencia hegemónica. De tal manera que, en la opalescencia de la autoficción, hallaríamos un espacio de resistencia donde obrar nuevos mundos. Así, concluiríamos que la ficción se emplearía como una política paliativa y de restauración del propio yo.

Keywords: Autoficción; relato del yo; dispositivo; opacidad; Gillian Wearing

BEHIND A MASK, ANOTHER MASK. AUTOFICTION AND DISCOURSE IN THE WORK OF GILLIAN WEARING

ABSTRACT

Autofiction is born like a new genre with emancipatory intentions. Heir to the literary experimentation of the last decades of the 20th century, it entered the visual arts through photography, questioning the models of representation as well as the site of enunciation of the discourse. In this sense, this text is structured around the idea that autofiction is a dispositif capable of revealing the inner workings of the technologies of the self. As we argue, autofiction is a fiction of the self that, when employed subversively, constructs a dissident discourse. To demonstrate this, we have used a comparative methodology between the original discourse of autofiction in literature and visual production, taking the work of Gillian Wearing as an example. Among the results presented, it is noteworthy how the mask, along with the performative masquerade, serves as an identity construct, but also as a declared space of confusion with which to break with the regimes of hegemonic transparency. Thus, in the opalescence of autofiction, we find a space of resistance where new worlds can be created. Therefore, we conclude that fiction would be used as a palliative politics and a means of restoring the self.

Keywords: Autofiction; self-story; dispositif; opacity; Gillian Wearing

1 INTRODUCCIÓN

Desde su aparición en 1977 hasta la actualidad, el término autoficción ha estado envuelto en diferentes polémicas (Laouyen, 2002). Sus orígenes se inscriben en la literatura francesa y para ser más exactos en la obra que Serge Doubrovsky escribió bajo el título *Fils*. Si bien la autoficción se entendió como un subgénero al abrigo de la autobiografía, pronto mostró su deseo de emancipación imponiendo su carácter rebelde desde la cuna. Así, a esta supuesta narración ficticia de hechos reales, definición otorgada ampliamente en sus orígenes, se adherían ciertas formas que hibridaban hasta configurarse como tal. Todo ello en un ejercicio de sumar la ficción y la autobiografía en un producto lábil y peligroso. Pues la operación no simplemente se producía como un correlato aditivo entre ambos estatutos, ficción y autobiografía, sino como un quiebre en su juntura que pondría de relieve un cuestionamiento de la taxonomía clásica en una narratología enfocada en lo real y en la escritura del yo. No obstante, una primera clasificación haría de la autoficción, siguiendo una serie de parámetros estrictos desde la autoridad en la crítica autobiográfica, Philippe Lejeune¹ a la cabeza, una noción enraizada en la pura negatividad: no-novela, no-autobiografía.

“Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Pero, si no es ni una ni la otra y su trabajo se da a orillas de ambas, ¿ante qué tipo de producción estamos asistiendo? El carácter ambiguo y mestizo se transformaría en cierta bastardía en el campo de la literatura y en un artefacto de especulación para la metafísica aplicada en los discursos de la postmodernidad. Y, no obstante, la habilidad de su fuerza inventiva y subversiva ha hecho de ella un acicate perfecto para las fuerzas revolucionarias del yo. Pues esta se rendiría al servicio de aquellos que no tienen el derecho de escribir literatura ni la posibilidad de relatar su propia historia. Señala al respecto Serge Doubrovsky: “¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en la noche de sus vidas, y con un bello estilo” (Doubrovsky, 1977, p. 10). Posteriormente apuntará: “(L)os humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (Doubrovsky, 2012, p. 53). Y a ellos se sumaría aquellos sujetos que han sido olvidados en la historia, relegados al silencio y al ostracismo. Es decir, a las minorías que todavía siguen buscando el relato y la escritura para poder decirse.

No obstante, de la misma manera que la autoficción facilitaría el espacio de enunciación para aquellos sujetos excluidos de la historia y la gran literatura, esta también abriría un horizonte de posibles en la práctica de las artes visuales. Así, asistida por las producciones visuales en las postrimerías del s. XX, podemos observar cómo la autoficción ha adquirido un mejor emplazamiento para la experimentación y su indefinición creativa en el dominio del arte, viendo en este un espacio de intercomunicación entre el *poder* y el *ser*. Es decir, en la visibilidad de las estructuras de subjetivación a los que se somete el yo, pero, también, en relación al lugar desde el que uno se enuncia. Para comprender todo ello, tomaremos como ejemplo la obra de la artista británica Gillian Wearing y la máscara como el espacio de enunciación revolucionaria en la forma de decirse. El trabajo de Wearing nos serviría como introducción a un legado para una generación de artistas más jóvenes que han construido la autoficción en las artes visuales desde una perspectiva revolucionaria feminista y *queer/cuir* (Cumming, 1 de abril de 2012). Hacemos referencia a Pauline Boudry y Renate Lorenz, Simon Fujiwara, Cabello/Carceller, Wu Tsang, Osias Yanov o Zanele Muholi. Pero antes de aproximarnos a este objeto de estudio, sigamos perfilando a qué hace referencia la autoficción y por qué nos interesaría como un método comunicativo ligado al sujeto posmoderno.

2 LA AUTOFICCIÓN COMO RECURSO NARRATIVO PARA ARTICULAR OTRAS VOCES

El neologismo autoficción produjo y sigue haciéndolo hoy día una serie de fricciones tanto en el terreno terminológico, metodológico, así como en el ontológico. Ya que los escollos que debería salvar tal propuesta son de difícil solución. Si su definición es porosa y maleable, si el método que emplea trasgrede lo ordenativo y su sustancia es inasible, ¿a qué producto de la imaginación estamos atendiendo? ¿No se trataría de una mera argucia por parte de autores y casas editoriales para convertir un ejercicio escriturario en un *best seller* polémico? ¿Es acaso un ejercicio de especulación mental y detectivesco sin ningún pragmatismo detrás? ¿Qué es lo que se pretende transmitir es esa falsa verdad?

La intención de *Fils*, la creación de Doubrovsky que dio nombre a la autoficción, fue ofrecer un origen a las nuevas escrituras del yo donde la propia forma del relato era cuestionada desde la propia ficción y, por tanto, en la manera de decirse uno mismo ante los demás. Así, su método se define como un bascular “fuera de la narración realista en el universo de la ficción” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Más específicamente: “ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y sintaxis de la novela, tradicional o nueva” (Doubrovsky, 1977, p. 10). Entonces la autobiografía quedaría trascendida por la aventura del lenguaje sobre la vida. Es decir, sobre la ficción como vida o la ficción en la vida. Así, observaríamos el potencial de la autoficción como herramienta de producción de una vida en la ficción, pero con efectos en la realidad. “Texto/vida: el texto, a su vez opera en una vida, no en el vacío” (Doubrovsky, 2012, p. 54). Pues, es sobre la vida, la historia y lo real sobre lo que apunta esta ficción. De tal manera que

la argucia de la autoficción es combatir la historia mostrando sus engaños y creando un lenguaje, el propio de la ficción, para aquellos a quienes se les ha negado el relato como investidura en el mundo. La autoficción sería el lugar en el que inventar la vida sin servidumbres, allí donde el yo se encuentra con su verdadera naturaleza de ficción, pero también con su realidad (Caplliure, 2021).

Asimismo, la autoficción adquiere un agenciamiento con lo real como dispositivo. Es decir, como un artefacto donde las estructuras entre el poder, el conocimiento y el sujeto, siguiendo apreciaciones foucaultianas, se configura como un entramado del relato del yo en la ficción. Entonces, el yo deviene ficción de sí. Y, con él, nos dispone ante la construcción de la identidad más allá de los parámetros asignados a cierto binarismo hegemónico, pues nos hacen partícipes de las especulaciones revolucionarias de aquellas figuras autoficcionalarias. Para mostrar todo esto, vamos a emplear una metodología comparativa entre el discurso original de la autoficción en la literatura y la producción visual tomando como ejemplo la obra de Gillian Wearing. Consideramos que su trabajo opera como espacio de reflexión para otras artistas que han empleado la autoficción en un campo de agenciamientos revolucionarios, tal y como hemos nombrado anteriormente. Pero, además, expondremos cómo la máscara sirve como constructo identitario: el yo como una mascarada performativa, pero, también, como espacio declarado de confusión para romper con los regímenes de la transparencia (Luke, 9 de enero de 2020).

En primer lugar, si nos aferramos al nacimiento de la autoficción, podemos vislumbrar su conexión con los discursos filosóficos y culturales emancipatorios en su época. Así, en el amanecer de la autoficción contemplamos el curso acelerado de la fragmentación del sujeto en época posmoderna, pues

las estrategias literarias que se despliegan, sea la intertextualidad, la mezcla de géneros, las mutaciones a nivel de la enunciación (la afirmación del “yo” pero a la vez su fragmentación), la autorrepresentación y los juegos del lenguaje, traducen algo de la experiencia postmoderna, cuyas características específicas son la impureza, la expansión del individualismo y el declive de las grandes narrativas de legitimación (Clercq, 2017, p. 2).

De hecho, observaríamos la debacle de la Gran Narrativa y el liderazgo de los relatos pequeños donde la autoficción tomaría una importante presencia. Como escribía Jean-François Lyotard: “(E)l *pequeño* relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (Lyotard, 2004, p. 109). Además, el descrédito ante la idea de mundo y del yo ayudó a construir un relato propio que amenazaba las lindes entre la realidad y la ficción, el yo y el nosotros, la experiencia existencial y la obra producida. De tal manera que la autoficción se definió de nuevo como

una literatura mestiza, fronteriza: capaz de desbordar —de reinterpretar, se podría decir— el limes que separa lo ficticio de lo real, pero también el que confina las distintas convenciones sobre los géneros que, en un artefacto como el presente, adquieren un notable grado de reversibilidad (Rodríguez de Arce 2016, p. 223).

Así, el yo que se obra en la autoficción es una suerte de “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987, p. 69).

En segundo lugar, apuntaríamos a cómo la autoficción, comprendida como dispositivo, es capaz de desvelar los engranajes de las tecnologías del yo de las que se ocupó Michel Foucault. Esta devendría un ejercicio positivo de producción subjetiva. Es decir, se deslizaría del “cuidado de sí” a la “ficción de sí”, esta última expresada por Philippe Gasparini, pues “el acceso a la verdad requiere que el sujeto se transforme, que trabaje para convertirse en un sujeto ético, estético y político de la verdad, especialmente con la ayuda de la ficción de sí” (Clercq, 2017, p. 51). El cuidado de sí opera como construcción de la subjetividad, según Foucault, en relación a las estructuras de poder en el interior de una comunidad. Este produce un movimiento desde la interioridad hacia a la exterioridad y hallaría su correlato cuando es empleado por las minorías revolucionarias en el dinamismo de una *ficcionalización* que, partiendo de la ficción de un yo, tiene pretensiones de agenciamiento discursivo disidente. Entonces observamos cómo la autoficción no restaría en un páramo meramente artificioso, sino en el plano de lo político. Así, trascendería a la vía del cambio social a través de los relatos de la ficción de sí, tal que imaginándonos en otras formas y obrando en la ficción se vislumbrarían nuevos mundos en los que otros modos de existencia son posibles, pero también compartidos.

En tercer lugar, nos acercáramos desde una perspectiva comunicativa. El tipo de construcción dialógica de la autoficción opera en el canal de la interpretación y no en la hipercomunicación obscena a la que haría referencia Jean Baudrillard en su ensayo *El éxtasis de la comunicación*. Aquí expone un discurso alienante fruto de la sociedad de consumo cuyo viraje se da en la obscena o pornográfica información y comunicación:

La obscenidad comienza cuando ya no hay espectáculo ni escena, ni teatro, ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente y visible, cuando todo queda sometido a la crudeza de la inexorable luz de la información y la comunicación (Baudrillard, 2006, p. 18).

Como bien es sabido, Baudrillard se apoyará en la poética de la seducción frente a una imagen transparente como la pornográfica donde nada resta a la evocación, imaginación y al juego de la interpretación. Aquí la máscara que emplea la autoficción, su opacidad urdida por la ficción y la realidad, opera desde un éxtasis de la interpretación, permitiéndonos jugar con la expresión del teórico del simulacro, que ayuda a mostrar la complejidad de las posturas, los dualismos maniqueos de la propia comunicación y la opalescencia de un mundo narrativo. Según el filósofo francés la obscenidad actual se definiría por ser “la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto. De lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación” (Baudrillard, 2006, p. 19). En este sentido, la hipervisibilidad de los objetos, la supuesta neutralidad comunicativa y la superficie lisa de las pantallas pareciera invocar aquella sociedad de la transparencia de Byung-Chul Han y que preocupa en la construcción de aquellos yoes que nunca han hallado el espacio de enunciación. “La sociedad de la transparencia es sociedad de la información” (Han, 2013, p. 77) donde los panópticos en la era digital conllevan una hipervigilancia y control desmesurados sobre nuestras vidas y perpetúan el rol, la norma o el cliché sin mayores variables. Entonces, ¿cuál sería el espacio en el que aquellos sujetos que se resisten a la transparencia expresan su yo? ¿Es acaso la máscara o la mascarada de la performatividad ese lugar?

Si atendemos a todo ello, la autoficción promovería la pluralidad, complejidad y “derecho a la opacidad” que Édouard Glissant y, más tarde, Fred Moten abrazarían en sus obras como un medio de comunicación menos violento y ético. De este modo, la lectura ininteligible o la des-jerarquización de la relación entre los comunicantes provocaría un desdibujamiento de las lindes del yo. Este se abre a los múltiples yoes, y a la multiplicidad de accesos comprometidos: “Las opacidades pueden coexistir, fusionarse, tejiendo tejidos cuyo verdadero entendimiento estaría relacionado con la textura de esta trama y no con la naturaleza de los componentes” (Glissant, 1999, p. 204). La opacidad se presenta en secretos que no deben ser comunicados para preservar la eticidad ante ellos. Es decir, el pacto de guardar un secreto es salvar, reservar o cuidar un misterio. Además, estos secretos se transmiten a través de la máscara en la autoficción y se comunican mal, se escuchan mal y, sin embargo, ese rostro permite comprometerse con lo incomprensible.

Llegado este momento, es preciso atender a la autoficción en relación a las artes visuales y su poder enunciativo. Según el abordaje clásico² en Anna Maria Guasch, centrado en las formas autobiográficas o en Estrella de Diego, expandido a la performance, la performatividad y la identidad del sujeto, es importante destacar algunas ideas específicas que se darían explícitamente en las creaciones visuales. Estas entablarían una relación profunda entre los objetos y las vidas de los artistas en cuanto “modos biográficos” dentro de las artes visuales (Guasch, 2009, p. 11). Pero aquí “[l]o que importa no es lo que se escribe, ni siquiera lo que se puede escribir sobre sí mismo, sino quién se es mientras se escribe” (De Diego, 2011, p. 148). En este sentido, la acción de un hacer en la ficción de la obra heredaría, por un lado, todo el aparataje de las producciones *autoficcionalarias* en la literatura, pero, también, por otro lado, en cuanto a sus implicaciones con la performance y la performatividad, a saber: un yo hecho de acción y lenguaje. Veámoslo en las performance de *The Mythic Being* (1972-75) de

Adrian Piper o en la serie *Presente-instante* (1991-1992) de Ángeles Marco. En ambas el yo es ficcionalizado y enunciado por la palabra y el hecho. En la primera, es la representación de un *drag king* negro que se convierte en el catalizador de todo los discursos de odio, masculinidad y empoderamiento. En la segunda, el yo se repite como acto performativo: “Yo soy presente del verbo ser”. Un mantra con el que la artista se da existencia ataviada con su mono y botas de escultora que abandona para depositarlos en una caja de cristal. En el trabajo de Piper las gafas, la peluca, el bigote o el denim, junto a la postura, conllevan el desvelamiento de *the gaze*. Mientras, en el de Marco, es la performatividad de una ficción de sí como artista la que adquiere una dimensionalidad derridiana, pues se comprende su atuendo como suplemento o prótesis identitaria. Aquí el objeto es la máscara de la identidad. Así, las palabras del poeta queer afrodescendiente Fred Moten nos animarían a explorar *a través* del objeto o de la máscara, allí donde “la *apariencia ultrajada* no es ausencia, sino una especie de parpadeo opalescente que articula un movimiento compartido, enredado” (Moten, 2019, p. 23). Moten propondría una política visual opalescente. Es decir, *a través* de otros. En la opalescencia reside ese camino entre lo traslúcido que deja ver, pero no es transparentemente, y lo opaco, aquello que no deja ver. En el dejar ver a través sumamos una interpretación. En este sentido la máscara, ya sea mediante palabras, un objeto o mediante un rostro, produce en la autoficción un camino de atravesamiento: “Ser visto a través no puede evitar (con)mover, sino que no podemos impedirlo, eso es todo lo que hacemos” (Moten, 2019, p. 23). Ser visto a través de la ficción, de la máscara o de la autoficción es comprometernos a ver más allá.

En este sentido, el trabajo de ciertos artistas como Yasumasa Morimura, Cindy Sherman, Orlan o, desde otro lugar, Sophie Calle nos ayudarían a ver cómo la máscara o la performance del yo construye un discurso identitario. No obstante, es en la obra de la artista británica Gillian Wearing donde el ejercicio es más complejo. Puesto que este se convierte en el espacio “a través” del que habla el sujeto otro de la autoficción.



Figura 1. Gillian Wearing, *Rock ‘n’ Roll 70*, 2015. Instalación, medidas variables (Fuente: Juan García ©IVAM).

Es el momento, llegados a este punto, de rendir cuentas ante la autoficción y su uso metodológico en las artes visuales, especialmente en la fotografía y la performance, como un producto de emancipación discursiva y propuesta comunicativa paliativa o terapéutica. Para desarrollar esta tarea nos aplicaremos en el análisis de una pequeña parte de la producción de la artista británica Gillian Wearing (Birmingham, 1963) que entenderíamos como germen en trabajos donde la autoficción ha tomado un mayor papel en cuanto su poder de agenciamiento³. El trabajo de esta artista se emplaza en un lugar confesional, de violencia, pudor o estupor, de máscaras y de yoes. Conocida como una de las artistas más relevantes de la segunda oleada de los Young British Artists, su trabajo pone en relación la construcción de la identidad no solo desde el yo, íntimo e imaginativo de la autora, sino desde el complejo entramado de las relaciones sociales en el interior de una comunidad. Al respecto, Wearing hace comparecer a un sinfín de extraños que adoptando una máscara se convierten en encarnación del miedo, las frustraciones y la violencia impuesta por las estructuras de poder. Así, el acercamiento a la *ficcionalización* del yo se vería atravesado por el empleo de la máscara, aunque en estos trabajos esa máscara componga algo más complejo como son las relaciones interpersonales, así como los vínculos en estructuras de desigualdad, abuso o miedo y que podría verse en sus piezas *Secrets and Lies* (2009), *Bully* (2010) o *Fear and Loathing* (2014). Un baile social de máscaras donde a cada uno le es impuesto una serie de roles a desempeñar ejerciendo una violencia sistémica sobre los cuerpos dóciles del poder, pero también el lugar donde quebrantar esa danza continua de la norma para convertirse en excepción, disidencia y, por qué no, verdadero yo. Pues como afirmaría Sarah Howgate, curadora de la exposición de Wearing en la National Gallery Portrait, “la sugerencia es que uno nunca conoce a la persona que está debajo de la máscara; que, de hecho, todo el mundo, hasta cierto punto, lleva una máscara” (Howgate, 2017, p. 100). En esta práctica podríamos observar una suerte de carnavalización del día a día en el empleo de la ficción del yo y que, de alguna forma, ejercería todo un acervo de medios para la construcción del yo. Pero este, a su vez, atendería a una multiplicidad de yoes que corresponderían a una trasposición del yo como otro (*je suis un autre* rimbaudiano) y que devendría en un “nos-(vos)-otros”. Así, el yo que esconde la máscara, el rol impuesto y la coreografía social haría de este una identificación con la comunidad a la que se pertenece.

Cuando Gillian Wearing hace que extraños tomen la máscara para relatar episodios vergonzantes o traumáticos de su vida, la narración del individuo converge hacia el testimonio, pero también se emplaza en el lugar al que pertenece el individuo dentro de una multitud. Entonces la máscara serviría “para describir la subjetividad que le permite actuar en roles alternativos y relaciones interpersonales” (Howgate, 2017, p. 56). Como decíamos, en obras tan emblemáticas como *Confess All on Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian...* (1994) la máscara es empleada como vehículo confesional y expiatorio. En este trabajo, Gillian Wearing invitaba a desconocidos, por medio de un anuncio publicitario en la página de contactos de un periódico británico, a desnudar su alma, a contar todo aquello que escondían en sus vidas cotidianas delante de una cámara de vídeo: “confiesa todo sin preocuparte, puesto que el disfraz esconderá quién eres. No serás reconocido”. Desde una perspectiva psicoanalítica, el disfraz empoderaba al individuo, quien abandonando el temor, la burla o el castigo sacaba a la luz una serie de episodios trágicos o miserables de su propia vida. Este ejercicio expiaba la culpa, liberaba de la presión social y ponía cura a los traumas o silencios de toda una vida. Dice Wearing:

[u]tilizo máscaras en gran parte de mi trabajo para proteger la identidad de la persona que confiesa, así como para empoderarla para que pueda hablar sin ser juzgada. Tampoco me juzgo a mí misma, ni tengo una voz en off para decirle a la gente qué pensar, lo que creo que aporta una mayor comprensión a la audiencia, al escuchar y sentir empatía. Cualquiera de nosotros podría estar enmascarado con una historia que contar (Somers, 2012).

El anonimato al que lleva el uso de la máscara en esta pieza de Wearing nos ofrece un espacio de resignificación del relato que contiene el testimonio. Pues, al desconocer a la persona, generamos un vínculo en el que podríamos proyectarnos todos, generando empatía, comprensión, cuestionando nuestro papel social y preguntándonos por las vidas de las personas que nos rodean, pensándonos como parte de algo común, vislumbrándonos como otro. Aquí el trabajo de la autoficción no pareciera tan evidente, pero algunas de sus estrategias: el disfraz, la *ficcionalización*, la proyección, la búsqueda de otros yoes, podrían ayudarnos a advertir en este acto un ejercicio de un yo que se conduce hacia lo colectivo. No obstante, otros ejemplos nos ayudarán a comprender mejor el empleo de la autoficción en un acto performativo donde es la propia Wearing quien se presenta en esa partida de yoes ante la cámara.



Figura 2. Gillian Wearing, *Confess All on Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian...*, 1994. Video, 30' (Fuente: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artworks/10318-gillian-wearing-confess-all-on-video.-dont-worry-you-will-1994/>).

*Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages*⁴ (Cahun y Moore, 1929-1930). Esta cita, perteneciente a uno de los fotomontajes de la artista surrealista Claude Cahun en colaboración con su pareja Marcel Moore, pareciera introducir todo un trabajo en la autoficción tanto en la obra de la francesa como en la de Wearing. De hecho, no podemos olvidar cómo esta última ha referenciado a Cahun, como parte de su árbol genealógico fantástico, donde construiría un parentesco con ciertos artistas, principalmente aquellos que se han identificado con una construcción de la identidad a través del empleo de la cámara: Warhol, Arbus, Mapplethorpe..., en lo que ha denominado familia espiritual o intelectual. Desde sus trabajos más tempranos, algunos de ellos en sus tiempos de estudiante⁵, hasta su última gran exposición, *Gillian Wearing: Wearing Masks*, en el Guggenheim Museum de Nueva York en el verano de 2022, hemos podido observar una fascinación en la observación del retrato, la construcción de la fotografía, el autorretrato y el cuestionamiento del yo a través del estudio de la identidad, el desarrollo de la personalidad y los patrones sociales. En este sentido, el empleo de la máscara le ha permitido acercarse a los comportamientos sociales como estructuras psicológicas que fundamentan la configuración del sujeto como un yo dentro de una comunidad. De este modo, el ensayo del sociólogo escocés Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), se convirtió en una pieza fundamental en la forma en la que Wearing comprende las relaciones interpersonales, sus acciones y su representación siendo retratados.

Probablemente no sea un mero accidente histórico que la palabra persona, en su primer significado, sea una máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que todos están siempre y en todas partes, más o menos conscientemente, desempeñando un papel... Es en estos roles que nos conocemos; es en estos roles que nos conocemos a nosotros mismos (Goffman, 1956, p. 11).

El texto de Goffman argüiría que los intercambios sociales son parte de una coreografía social y que cada acto es teatralizado en el interior de una escena estructural. Así, podríamos extender esta idea a los retratos, según elabora la propia Wearing, como una dinámica de gestos que enuncian “performances teatrales derivados de una dramaturgia de los sistemas e instituciones de las que participamos” (Capliure, 2021, p. 218).

Wearing es especialmente consciente que tanto el retrato como el autorretrato son formas de actuación. De ello, podríamos colegir que cada vez que posamos ante una cámara estamos *performando* nuestro yo, pero también estamos actuando según los códigos que se fijan ante el objetivo. De hecho, sus fotografías prestan atención en las tomas que realizan profesionales en sus estudios y que constituirían los álbumes de familia y los carnets de identificación civil. (Paleari, 13 de diciembre de 2017). Es decir, aquellos retratos en el estudio de fotografía con fondos de colores, con focos, con un taburete donde sentarse de frente o marco de tres cuartos, con decorados ilusorios y objetos que recrean escenas imposibles para un recuerdo en la memoria que nunca sucedió, pero que, sin embargo, identificaremos con una época, un peinado, una canción o un episodio significativo en nuestra vida. Aquí performamos un yo, pero también una esencia que conectará con un recuerdo pasado el tiempo. Esa ficción del estudio fotográfico, esa imagen tomada por un profesional de la fotografía se convertirá en un acto de autoconstrucción o, por qué no, autoficción. Por eso, cuando Wearing lo lleva a su propia práctica como artista y es ella el motivo de esa misma representación ficticia, “yo me cuento a mí misma mi historia”, su ejercicio *autoficcional* trasciende a la construcción de su propio yo. Prestemos atención a uno de sus conocidos autorretratos. *Self-portrait of Me Now in*

Mask (2011) es un autorretrato, como explica el mismo título, donde la artista aparece llevando una máscara. Hasta ahí no habría ninguna cuestión, sin embargo, hay algo perturbador en la imagen. Pensaríamos que se trata de la quietud del rostro, de la artificialidad de su presencia, de la mirilla que se corta a la altura de los ojos para poder ver más allá de la máscara. Todo esto podría hacernos sentir extraños. Pero lo realmente inquietante es que la máscara representa el propio rostro de la artista. ¿Qué sentido tendría un autorretrato con máscara cuando el disfraz es de la misma persona retratada? Aquí el dispositivo *autoficcionario* se pone a trabajar. Roland Barthes nos diría que al fin y al cabo “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (Barthes, 1990, p. 31), y, por tanto, la máscara solo pondría su énfasis en ese momento ya pasado. “Jugando con la calidad temporal de la fotografía y la fugacidad del momento –escribe Sarah Howgate–, tan pronto como se completó el retrato, se convirtió en un registro histórico de la artista en 2011 en lugar de una verdadera representación contemporánea” (Howgate, 2017, p. 98). No obstante, algo más importante se colige de este ejercicio *autoficcionario*: son múltiples las Wearing que habitan dentro y fuera de campo en los universos que produce la ficción. Wearing explicaba tras realizar este autorretrato con máscara que:

[c]uando me quité la máscara al final de la sesión, mi propia cara me resultaba extraña y me di cuenta de que había un gran abismo entre mi yo de entonces y mi yo de ahora. Podía conectarme con esa persona, pero no ser esa persona de nuevo (Wearing, 2015, p. 13).

Es decir, en un yo que no es, pero que al mismo tiempo también es yo de otra manera. Entonces, “lo que podríamos decir con seguridad es que Wearing, cuyo enfoque artístico parece codificado en su mismo apellido (*llevando*), está señalando desde adentro” (Herbert, 2021). Aquí la autoficción incidiría en un trabajo desde el interior, desde la imaginación para orientarse a una exterioridad en permanente cambio y vacilación.



Figura 3. Gillian Wearing. *Self Portrait of Me Now in Mask*, 2011. Impresión cromogénica, 115,6 × 89,2 cm. (Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/157603>).

Por último, nos gustaría volver a uno de sus autorretratos donde la autoficción apunta a un salto transgeneracional y transpersonal. En este caso, Wearing no tomará la representación de su rostro como máscara en otra época de su vida, ni siquiera la de uno de sus familiares como su serie “Family Album”. En *Me As Cahun, Holding a Mask of My Face* (2012), de la serie “Spiritual Family” Wearing representa una de las fotografías más célebres de la artista francesa Claude Cahun, *I Am in Training, Don’t Kiss Me* (1927). Como dijimos anteriormente, Cahun participaría en la familia intelectual de Wearing. Es evidente los diferentes hilos de la trama que las conectan: el uso de la fotografía como dispositivo de *autorepresentación*, de ruptura de las construcciones visuales, el empleo de la máscara y el disfraz, la performance y el ejercicio performativo de nombrarse múltiple en diferentes yoes de ficción, y siguiendo nuestra propuesta, la acción autoficcional que hace construirse una vida a partir de la obra. En este caso, al tomar la imagen de Cahun, Wearing trasciende el personaje y también a la persona trasponiéndose en la propia Wearing puesto que, en lugar de llevar una mancuera como en el caso del autorretrato de Cahun, Wearing posa con su rostro como máscara. Podríamos decir que el juego de máscaras lleva a una correspondencia entre, por un lado, la Cahun real, la Cahun que *performa* un juego de fantasmas y deseos de un interregno del género y, por otro lado, la Cahun representada por Wearing, la Wearing real y la máscara de esta.

Cahun incorporó máscaras y accesorios en su trabajo. No quería copiar servilmente una de sus imágenes; quería hacer algo que se sintiera como Cahun, pero a través de mis ojos. Como artista, quiero desarrollar mi respuesta subjetiva hacia Cahun, como incorporar mi sentido de mí misma y de ella. La fotografía final se parece a la de una de Cahun, pero ella no tomó una así, y no la hubiera imaginado sosteniendo una máscara de otro artista o coqueteando con esa idea de pasado y presente que mi propio rostro trae a la mente la imagen, que es uno de los temas centrales de mi trabajo (Wearing, 2015).

Claude Cahun fue pionera en la representación de una identidad fluida, de género neutro y un imaginario *autoproductivo*. Sobre ella “los comentaristas han interpretado que esto significa que ella se veía a sí misma como una serie de personalidades múltiples, y las dobles exposiciones, sombras y reflejos en su trabajo parecen socavar la idea de un yo singular” (Cumming, 2017). En este sentido, Wearing, más que homenajear, recibe el influjo de la francesa para afrontar un trabajo que pone el yo en el abismo, en una *mise en abyme*, donde se multiplica transformándose en yoes. Así, como hemos argumentado en otras ocasiones, Wearing trataría de demostrar en la autoficción el camino hacia una ficción emancipadora del yo, “un yo de ficción en mil caras” (Caplliure, 2016, p. 54).



Figura 4. Gillian Wearing. *Me As Cahun, Holding a Mask of My Face*, 2012. Impresión en bromuro, 155.6 x 128.6 cm. (Fuente: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artworks/10304-gillian-wearing-me-as-cahun-holding-a-mask-of-my-2012/>).

4 CONCLUSIÓN

Para concluir, volvamos a la máscara para reafirmar su valor como construcción, en cuanto ficción del yo, capaz de hacer venir otros yoes. Pero, también, capaz de articular otros discursos de mayor complejidad. En las últimas décadas, hemos visto cómo la autoficción desde una perspectiva feminista, poscolonial y *queer* replantea ciertas circunstancias históricas, así como su correlato en cuanto imaginario o construcción visual de los sujetos. De tal manera que podríamos afirmar que la autoficción se sitúa en la intersección entre ética y estética, acción y poética ampliando el horizonte de estrategias visuales, políticas y narrativas. De hecho, en ciertos estudios se ha apostado por el carácter terapéutico que la autoficción poseería al poner remedio al ostracismo y el ocultamiento de ciertos sujetos fuera de la historia de las visualidades. Si volvemos al sujeto de estudio, cuando Gillian Wearing reclama a Claude Cahun bajo un parentesco espiritual, la artista está trayendo toda una genealogía de sujetos que no

invocaban la norma, sino que la trasgredían. Pero también está situando el lugar de enunciación sobre lo que es representado y mostrado. Entonces, aquí conviven Claude Cahun travestida de forzudo con el rostro de Gillian Wearing como máscara haciendo de esta un disfraz con el que ser un *yo como otro*. Así, el ejercicio crítico de la ficción se emplearía en una política paliativa donde enfocarnos en generar nuevas historias, nuevos parentescos, nuevas genealogías historicistas, nuevos imaginarios y nuevos métodos de lectura más allá del oficial. De hecho, ahora más que nunca, nos vemos interpelados por aquel motivo que Michel Foucault pareciera transmitir recordándonos que el museo y la historia del arte son los nuevos lugares de confinamiento, de poder y de conocimiento que revisar, movilizar y decolonizar. Son los lugares donde construir una nueva historia de los sujetos, una nueva forma sobre las visualidades, sobre los gestos, las personas, los afectos y como se construyen los imaginarios que nos acompañan y en los que vivimos.

En este sentido, la autoficción, como hemos ido arguyendo, poseería un potencial creativo capaz de augurar otros mundos y generar un discurso de agenciamiento disidente. Pues la mascarada de una ficción de sí apelaría a posicionamientos políticos en la siguiente generación de artistas. Wu Tsang, Simon Fujiwara, Pauline Boudry y Renate Lorenz, Cabello/Carceller, Zanele Muholi u Osiás Yanov, por citar algunos casos, han aplicado este recurso para ampliar la relación de la máscara con la comunidad trascendiendo el yo hacia un espacio colectivo, *transtemporal* y transhistórico viendo en Wearing un incipiente paradigma. Este desbordaría el presente buscando el pasado y deslizándose hacia el futuro por medio de una autoficción como utopía feminista, *queer* y *decolonizante*. Así, esta paliaría los desastres de la historia al aportar nuevas visualidades con las que contarnos. Pues, finalmente, tal y como hemos podido ver en la obra de Gillian Wearing, la máscara de la autoficción permite ser quien amamos y odiamos. Ella nos libera reparando las injusticias y cultivando un espacio de emancipación para las minorías.

5 REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1997). El éxtasis de la comunicación. En *El otro por sí mismo* (pp. 8-23). Anagrama.
- Caplliure, J. (2016). Un aire de familia: estratos del yo en la representación ficcional de Gillian Wearing. En P. Vicente y V. del Río (eds.). *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (pp. 46-55). VISiONA Programa de la Imagen de Huesca, Diputación de Huesca.
- Caplliure, J. (2021). *La autoficción como construcción de mundos posibles en las artes visuales del siglo XXI*. Universitat Politècnica de València [Tesis Doctoral]. <https://doi.org/10.4995/THESIS/10251/181651>
- Clercq, A. (2017). *Autofiction et postmodernité: la voix/e d'une subjectivité insaisissable chez Dany Laferrière et Vickie Gendreau*. Université McGill [Tesis de Máster]. <https://doi.org/10.82308/5573>
- Colonna, V. (1989). *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales [Tesis Doctoral]. <https://theses.hal.science/tel-00006609v1>
- Colonna, V. (2004). *L'autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- Cumming, L. (1 de abril de 2012). Gillian Wearing; Patrick Keiller – review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/01/gillian-wearing-whitechapel-patrick-killer-tate>
- Cumming, L. (2017). Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask – review. *The Guardian*, 12 de marzo 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/12/gillian-wearing-and-claude-cahun-behind-the-mask-review-national-portrait-gallery>
- De Bloois, J. (2007). The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of “visual autofiction”. *Image [&] Narrative*, 19. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm>
- De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Folio.
- Doubrovsky, S. (2012). Autobiografía/verdad/psicoanálisis. En A. Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 45-64). Arco Libros.
- Glissant, E. (1999). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- Grell, I. (2014). *L'autofiction*. Arman Colin.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Every Life*. University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.

- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Siruela.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Herbert, M. (6 de marzo de 2021). Behind the mask? An interview with Gillian Wearing, *apollo-magazine.com*. <https://www.apollo-magazine.com/gillian-wearing-lockdown-paintings-interview/>
- Howgate, S. (2017). *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*. National Portrait Gallery.
- Jay, P. (1993). *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad*. Megazul-Endymion.
- Laouyen, M. (2002). L'autofiction: une réception problématique. En R. Audet y G. Alexandre (ed.), *Frontières de la fiction* (pp. 339-356). Presses Universitaires de Bordeaux. <https://books.openedition.org/pub/5765>
- Lecarme, J. (1993). L'autofiction: un mauvais genre? En S. Doubrovsky, J. Lecarme y Ph. Lejeune (eds.), *Autofictions et Cie* (pp. 227-249). Université de Paris X.
- Lecarme, J. y Lecarme-Tabone, É. (1997). *L'autobiographie*. Armand Colin.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Seuil.
- Luke, B. (9 de enero de 2020). A brush with... Gillian Wearing, *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/interview/a-brush-with-gillian-wearing>
- Lyotard, J. F. (2004). *La condición postmoderna*. Paidós.
- Moten, F. (2019). *All that beauty*. Letter Machine Editions.
- Paleari, P. (13 de diciembre de 2017). Gillian Wearing: Family Stories, entrevista con Gillian Wearing, *Elephant*. <https://elephant.art/gillian-wearing-family-stories/>
- Rodríguez de Arce, I. (2016). El Mal de Montano: Autoficción y arte de la desfiguración. Castilla. *Estudios de Literatura*, 7, 217-234. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/es/article/view/312>
- Somers, T. (2012). Entrevista de *Thierry Somers con motivo de la exposición Gillian Wearing*, Whitechapel Gallery, 28 marzo – 17 junio 2012 en 200%. <https://200-percent.com/gillian-wearing-2/>
- Wearing, G. (2015). *Gillian Wearing*. IVAM.

NOTAS

1. Philippe Lejeune ha cosechado el título de mayor experto en la autobiografía tras sus sendos estudios en las escrituras del yo. Pero, especialmente en la configuración de un cuadrante taxonómico conocido bajo el nombre del pacto autobiográfico donde la autoficción, así como otras producciones inscritas al relato del yo, quedarían expulsadas. No obstante, este cuadro ordenativo fue revisitado por el propio Lejeune junto a una caterva de expertos quienes reposicionaron la autoficción. Entre sus obras importantes destacarían *L'autobiographie en France* y *Le Pacte autobiographique*. A él se han sumado las voces de otros especialistas como Jean Lecarme, Marie Darrieusecq, François Dosse, Paul Jay y en contexto hispanohablante Nora Catelli, Ana Casas, Manuel Alberca, por nombrar algunos de ellos.

2. Nos referimos a las obras de referencia en nuestro estado: *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (2009), firmado por Anna Maria Guasch; *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011), por Estrella de Diego; *En primera persona: la autobiografía* (2007), obra colectiva de Consejería de Educación de Madrid; y nuestro trabajo doctoral, *La autoficción como construcción de mundos posibles en las artes visuales del siglo XXI* (Caplliure, 2021).

3. Como hemos tratado en otros textos, las obras de Simon Fujiwara (aquellas fechadas hasta 2016) o las de Wu Tsang, antes de su exposición en el MOMA en 2021, serían herederas del planteamiento que aquí desarrollamos y que adquiere todo su trascendencia en estos trabajos.

4. En el último fotomontaje de la serie *Aveux non avenus*, lámina X, una frase serpenteante se enrosca entre las cabezas multiplicadas de Cahun: "Bajo esta máscara, otra máscara. No acabaré de levantar todos estos rostros".

5. Desde temprana edad tomó fotografías polaroids hasta la edad adulta. De tal manera que fueron seleccionadas para la pieza instalativa *My Polaroid Years* (2016) expuesta en la muestra del ADAA (*Art Dealers Association of America*) en Nueva York.