




ANA CASAS

Universidad de Alcalá

ana.casas@uah.es

 orcid.org/0000-0003-4792-246-X

AUTOFICCIÓN Y *PERFORMANCE*: LAS ESCENIFICACIONES AUTORIALES DE GABRIELA WIENER*

Fecha de recepción: 07.12.2021

Fecha de aceptación: 02.05.2022

Resumen: Este artículo explora las diversas estrategias de escenificación de la voz y presencia autoriales en los textos de la escritora peruana Gabriela Wiener quien ensaya distintas formas de autofiguración, nutriéndose de temáticas y formas codificadas de las escrituras del yo para luego ponerlas en cuestión. Con ese fin, me apoyo en las teorías de Erika Fischer-Lichte (2004) sobre la estética de lo performativo en el contexto de la deriva autorreflexiva y autorreferencial del arte posmoderno, así como en la noción de *autoría performativa* de Sonya Longolius (2016), para quien se hace necesario distinguir el yo autobiográfico del yo-autor cuyo nombre aparece en los libros y cuya identidad está en perpetua evolución. Las obras de Gabriela Wiener que aluden de forma explícita a la función autorial y que serán objeto de estudio son el cómic “Todos vuelven” (*Llamada perdida*, 2009), el libro de entrevistas *Dicen de mí* (2017), la obra dramática *Qué locura enamorarme yo de ti* (2019) y la novela *Huaco retrato* (2021). Sus estrategias performativas coinciden con las enumeradas por Longolius, ya que pasan por: 1) integrar otras voces en el propio texto; 2) proyectarse como figura de autor en la obra; y 3) difuminar las fronteras entre autobiografía y ficción. Añadiré una cuarta, consistente en repetir las prácticas reguladoras de lo que se entiende por autoría e introducir determinados elementos subversivos que la resignifican (Sayad 2013: 12).

Palabras clave: autoficción, autofiguración, autorialidad, performance, Gabriela Wiener

Title: Autofiction and Performance: Gabriela Wiener’s Authorial Scenifications

Abstract: This article explores the various strategies for staging authorial voice and presence by Peruvian writer Gabriela Wiener who rehearses different forms of self-figuration, by drawing on thematic and codified forms of the writings of the self in order to question them. To that end, I rely on the theories of Erika Fischer-Lichte (2011) on the aesthetics of performance in the context of the self-reflective and self-referential drift of postmodern art. I also use Sonya Longolius’ (2016) notion of *performative authorship*, according to which it is necessary to distinguish the autobiographical self from the self-author, i.e. the name appears in books and whose identity is in perpetual evolution. I will analyze the comic “Todos vuelven” (*Llamada*

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto del Plan Nacional *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico* (FFI2017-89870-P), del que he sido la IP.

perdida, 2009), the interview book *Dicen de mí* (2017), the drama *Qué locura enamorarme yo de ti* (2019) and the novel *Huaco retrato* (2021) because they explicitly allude to the authorial role. Their performative strategies coincide with those enumerated by Longolius, namely: 1) integrating other voices in the text itself; 2) projecting the author's figure in the work; and 3) blurring the boundaries between autobiography and fiction. I add a fourth one, namely repeating the regulatory practices of what is understood by authorship, as well as introducing certain subversive elements that resignify it (Sayad 2013: 12).

Keywords: autofiction, autofiguration, authoriality, performance, Gabriela Wiener

*Nunca dejamos de buscar lo que fuimos
para comenzar a ser lo que soñamos.*

Gabriela Wiener, "Panchilandia" (*Huaco retrato*)

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente se ha vinculado la escritura de las mujeres con los relatos personales (las cartas, los diarios, las memorias), una tendencia que se ha mantenido en la época contemporánea a través del predominio de la primera persona y el uso de la experiencia autobiográfica transformada en material novelesco. En esta línea, se podría incluso aventurar, como hacen Madeleine Ouellette-Michalska (2007), Shirley Jordan (2013) y Annie Richard (2013), la posibilidad de establecer un vínculo entre la escritura de mujeres y la autoficción, en tanto que modalidad de las narrativas personales en expansión desde hace un par de décadas. No me detendré en los posibles motivos de esta fructífera relación, aunque algunos de ellos podrían tener que ver, al menos en parte, con el juego que la autoficción plantea a la hora de reconstruir identidades fragmentadas o perdidas, e igualmente a la hora de deconstruir identidades estereotipadas o prefijadas (Casas 2017), algo que, desde luego, incumbe de manera particular a las mujeres, sometidas a las estructuras patriarcales e impelidas a buscar modos de individualización o resistencia frente (o contra) esas mismas estructuras. En este sentido, la escritura del yo tal y como se practica en la narrativa autoficcional, en la que el referente se muestra inestable y ambiguo, permite configurar identidades en movimiento, que se oponen a ser fijadas.

Con el fin de abordar esta cuestión, me centraré en las diversas maniobras de escenificación de la voz y de la presencia autoriales de la escritora peruana Gabriela Wiener. En sus textos, Wiener ensaya distintos modos de autofiguration, nutriéndose de temáticas y formas codificadas de las escrituras del yo femenino (la experiencia de la maternidad, la pasión amorosa o erótica, la violencia sexual, etc.), para luego cuestionarlas tanto en el plano temático (su defensa de las relaciones poliamorosas, por ejemplo) como en el plano formal, ya que sus relatos "reales" devienen a menudo autofccionales, bien por el tipo de composición escogida (el empleo intensivo de la intertextualidad, las tra-

mas circulares o los desenlaces sorpresivos), bien por la perspectiva adoptada (gracias, por ejemplo, al empleo del humor antirreferencial).

Aunque a Wiener se la conoce sobre todo como cronista, evitaré (con alguna excepción) sus textos periodísticos o ensayísticos, recogidos en los libros *Sexografías* (2008), *Llamada perdida* (2009) o *Nueve lunas* (2014), ya más estudiados¹, y me fijaré sobre todo en cuatro textos que me parecen muy singulares desde el punto de vista de la autofiguración: (1) el cómic “Todos vuelven”, en las páginas finales de *Llamada perdida*, en el que el yo autorial se textualiza no solo a través de la palabra de Wiener, sino a través del dibujo de Natacha Bustos; (2) *Dicen de mí* (2017), un libro difícilmente clasificable, compuesto de entrevistas (reconstruidas y en algún caso inventadas) a familiares y allegados que hablan con la autora sobre ella misma; (3) la obra dramática *Qué locura enamorarme yo de ti* (2019), con texto de Gabriela Wiener (además de ser la actriz o *performer* principal) y dirigida por Mariana de Althaus; (4) para acabar analizando brevemente la novela *Huaco retrato* (2021).

Con ese fin, me apoyaré en las teorías de Erika Fischer-Lichte (2011) sobre la estética de lo performativo en el contexto de la deriva autorreflexiva y autorreferencial del arte posmoderno, así como en la noción de *autoría performativa*, de Sonya Longolius, para quien se hace necesario distinguir el yo autobiográfico del yo-autor cuyo nombre aparece en los libros y cuya identidad está en perpetua evolución: “Authors have not only created works of art, but in the conscious and unconscious creation process, they have simultaneously created their own *author personae*” (2016: 7). En consecuencia, el autor sería una figura o imagen en constante trascurso de cambio que interaccionaría con otros actores del campo cultural. Un enfoque que coincide con el de Berensmeyer, Buelens y Demoor en su trabajo sobre la autoría como *performance* cultural:

[Al entender] los actos de autoría como culturalmente construidos, por lo menos parcialmente, como *performances* que están habilitadas y constreñidas por normas sociales y por distintas configuraciones mediáticas, podemos analizar los determinantes sociales y culturales que influyen en el modo en que los escritores perciben su labor, su obra y su propio estatus; cómo los agentes mediadores (escritas, impresores, editores, agentes literarios, periodistas) interactúan con los escritores y otras instituciones para crear una *imagen* pública del autor; y, finalmente, cómo perciben los lectores la relación entre un texto o una serie de textos, y su autor. (2016: 215)

Dicha performatividad se hace extremadamente visible en las obras de Gabriela Wiener, y a menudo llegan a tematizarse, en la medida en que aluden de forma explícita a la función autorial. Las estrategias performativas que esta escritora despliega coinciden con las enumeradas por Longolius, ya que pasan por: 1) integrar otras voces en el propio texto; 2) proyectarse como figura de autor en la obra; y 3) difuminar las fronteras entre

¹ Sobre las crónicas de Wiener desde distintos enfoques de análisis, pueden consultarse, por ejemplo, Angulo (2010 y 2014), Caraiti (2013) y López Hidalgo y López Redondo (2020); específicamente, sobre *Llamada perdida*, el trabajo de Leornado-Loayza (2020), así como el de Gutiérrez León (2012) sobre *Nueve lunas* (2012).

autobiografía y ficción. Cabría añadir una cuarta, consistente en repetir las prácticas reguladoras de lo que se entiende por autoría, junto con introducir determinados elementos subversivos que la resignifican (Sayad 2013: 12).

“TODOS VUELVEN” (2015) Y LA AUTORÍA DISEMINADA

Son muchos los textos de Gabriela Wiener que, a pesar de tener una fuerte presencia autorial (el suyo se considera una suerte de periodismo gonzo o kamikaze²), se hacen eco de otras voces, de otras autorías. Valga de ejemplo la crónica “El Gran Viaje”, dentro de *Llamada perdida*, en el que se narra ese “gran” viaje, que en 2003 llevó a Wiener a instalarse en Barcelona, pero que, en el relato, sirve también de marco a otro viaje geográficamente más pequeño, aunque no lo es desde el punto de vista simbólico: la excursión de Barcelona a Blanes, para asistir al homenaje que algunos familiares y amigos rindieron a Roberto Bolaño en la biblioteca municipal. Siguiendo los pasos del malogrado escritor, Wiener emprende un tercer viaje, al abandonar la fiesta oficial (en la que participaban la viuda de Bolaño, los renombrados autores Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Rodrigo Fresán y Alan Pauls) para asistir a otra fiesta, en este caso semiclandestina, en un oscuro bar de la misma población costera. Allí están la madre y hermana de Bolaño, Carmen Pérez (la que fuera la última pareja del escritor) y unos cuantos amigos de los tiempos heroicos. Entre ellos, Toni García Porta, con quien Bolaño escribió a cuatro manos *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, y Bruno Montané, trasunto real del personaje Felipe Müller, el compañero de andanzas de Belano.

A la admiración de la entonces joven aspirante a escritora por la obra del chileno se une también la admiración por el artista, pobre y desengañado. De modo que en el relato de Wiener resuenan ecos de los textos de Bolaño (especialmente *Los detectives salvajes* y *Los perros románticos*), pero también se advierten reflejos de su mitificada biografía, como una suerte de inspiración para la narradora³. “El Gran Viaje” comparte, en suma, la idea de que los textos son producto de muchas voces (palimpsestos intertextuales), sin una autoridad única que los origine.

Esta idea se extrema en “Todos vuelven”, el cómic que primero se publicó en la revista *Cometa* (2013) y luego, en una versión extendida, en el número 29 de *Revue XXI* (2015), para finalmente volver a abreviarse y convertirse en el último relato de *Llamada perdida*. Al margen de las vicisitudes editoriales de la obra, importa aquí insistir en la idea de “autoridad diseminada”, noción que Julio Prieto emplea con rigor en su análisis del documental autoficcional y que tomo prestada de él, al entender que la presencia de diversas instancias autoriales “dificulta aplicar sin más el esquema autor=narrador=personaje de la lite-

² Cf., sobre todo, López Hidalgo y López Redondo (2020).

³ “[E]ra víctima del síndrome que aqueja a cualquier joven con aspiraciones de escritor que se inicia en la lectura de Bolaño: me sentía, repentinamente, una detective salvaje. Algo de mi soledad temporal, el color de esos precarios días, el brillo de cierta pobreza de artista, las dudas sobre mi futuro y mi enorme ambición me hacían verme reflejada en sus páginas” (Wiener 2015: 19).

ratura autobiográfica y autoficcional” (2020: 34). También puede vincularse al concepto de “autoría débil” o “múltiple”, contrario a la “idea romántica del genio como un autor único y solitario” (Berensmeyer, Buelens y Demoor 2016: 212)⁴.

La historia pertenece, en efecto, a Gabriela Wiener (antes que cómic fue guion radiofónico y después crónica) y en ella se cuenta la vuelta a Lima de Micaela, la amiga de infancia que, como ella, vivió varios años en Barcelona. La crisis económica de 2011 lleva a Micaela a regresar a su país (esta vez junto con su marido catalán y su bebé) y obliga a Gabriela a renegociar consigo misma su permanencia en España y su nostalgia de Perú, la relación con sus afectos o sus propias ambiciones como periodista y escritora.

El protagonismo recae, por lo tanto, en Wiener, que se identifica con el personaje principal y con la narradora del cómic (la primera frase es “Micaela es mi mejor amiga y está a punto de abandonarme”, Wiener 2015: s.p.). Se trata, cabe decir, de una narradora *recitante* en primera persona que, como una voz en *off*, va relatando los extremos de la historia a través de los diversos cartuchos del cómic. Además, esta narradora tiene una representación visual como personaje (en este sentido habría que hablar de narradora *actorizada* o *autodiegética*, Guzmán Tinajero 2017: 105-112), aunque el dibujo no le pertenece a ella, sino a Natacha Bustos, que se configura como una instancia autorial distinta.

La representación de Wiener insiste en algunos elementos icónicos que la caracterizan, reconocibles a fuerza de repetirse, como el pelo largo y negro, la ropa ceñida o las gafas historiadas. La identificación se produce de forma casi natural o inadvertida, incluso para aquellos lectores que desconocen el nivel de mediatización de la autora, cuyas apariciones en la prensa, la televisión o internet son muy frecuentes. Así, las fotografías de la portada invitan a descodificar la referencialidad figurada del dibujo: por un lado, la fotografía que ocupa la banda horizontal de la cubierta y que muestra apenas de manera recortada la cara de Wiener, y, por el otro, el retrato de la faja, que sí revela el rostro completo, aunque este aparezca “partido en dos”, tanto por efecto de la caída del cabello hacia un lado, como por el sombreado morado del papel.

Aunque no hay duda de que el personaje del cómic señala a la escritora Gabriela Wiener, esta no muestra una identidad unívoca (el rostro semioculto parece indicarlo); más bien insinúa un proceso indagatorio que no solo la concierne desde el punto de vista personal, sino también como la autora que quiere ser o que quiere llegar a ser. El trazo realista, estilizado en el uso del blanco y el negro (igualmente en las ediciones anteriores, en las que el blanco se tiñe de ocre o rosado), no contradice la multiplicidad de imágenes que se ofrecen de Wiener a través de dibujos que nunca resultan idénticos (también porque señalan las distintas edades del personaje), como si esos pequeños cambios evidenciaran una suerte de vacilación del referente, acorde con una identidad en constante evolución.

⁴ Cabría distinguir, por lo tanto, entre el concepto de “autoría *fuerte* como agencia autónoma, creatividad original y propiedad intelectual, y un concepto *débil* de autoría heterónoma (aunque históricamente mucho más predominante) como un producto de redes culturales y de sus actos de autorización” (Berensmeyer, Buelens y Demoor 2016: 210-211).



Fig. 1 Cubierta y faja de *Llamada perdida* (2015). Fotografías de Daniel Mordzinski.



Fig. 2 Viñetas de "Todos vuelven" (2015).

Por último, el abigarramiento en la composición de las viñetas no solo revela la tensión emocional de los personajes, en especial de la narradora, sino también la dificultad de calibrar, de acotar, el grado de participación de cada una de las instancias autoriales. Si antes he sido capaz de identificar a Wiener con la narradora *recitante*, no resulta tan sencillo adjudicar a Natacha Bustos el papel de narradora *mostradora* (la que organiza visualmente la historia), pues se hace difícil discernir si la selección y combinación de las viñetas ha sido cosa de la ilustradora, de la escritora o fruto de la colaboración entre ambas.

DICEN DE MÍ (2017) Y EL PROTAGONISMO DE LA FUNCIÓN AUTOR/A

Estas proyecciones o escenificaciones autoriales recorren, como se ha visto, tanto los textos como los paratextos, siendo inseparables los unos de los otros. Como señala Longolius, los escritores se integran como figuras de autor en sus propias obras (2016: 9), tanto durante el proceso de escritura como en la elaboración consciente o inconsciente de su mitomanía personal. *Dicen de mí*, el particular libro de entrevistas que Wiener publica en 2017, explora la posibilidad de multiplicar las imágenes caleidoscópicas de la autoría: “En este libro por fin no hablo de mí. En este libro todos hablan de mí. Este libro ni siquiera lo he escrito yo” (2017: 9), afirma en el pórtico Gabriela Wiener, de nuevo cuasiescondida tras las iniciales de su nombre (G. W.). Es así desde la portada, ilustrada por ella misma y en la que aparece retratada cuatro veces, tres de ellas con los ojos cerrados (la mirada hacia dentro) y, en un montaje-*collage*, vestida con ropa de papel, como si se tratara de un recortable (evocando así la idea del autor como texto). Desprende también un aire infantil, además de cierta irreverencia, un no tomarse demasiado en serio, como de hecho sucede en muchas de las entrevistas que componen el libro, en contraste con la fotografía algo sexualizada (¿o es el ojo que mira?) de la solapa lateral.



Fig. 3 Cubierta y contracubierta de *Dicen de mí* (2017).



Fig. 4 Fotografía de la autora, realizada por Paul Vallejos e incluida en la solapa lateral de *Dicen de mí* (2017).

El paratexto, ese lugar en el que los autores se presentan y se representan (Longolious 2016: 39), se desplaza desde los márgenes para ocupar el centro de la obra. No se trata solo de la entrevista sobre la autora (aunque aquí se da otra inversión, pues el sujeto que formula las preguntas es Gabriela Wiener, convertida a su vez en objeto de la entrevista), sino también de la cantidad de fotografías que se incluyen en sus páginas, al natural o manipuladas, de archivo o tomadas para la ocasión, junto con algunas ilustraciones tanto de Wiener como de otros autores.

En *Dicen de mí*, Wiener ejerce el periodismo con ironía⁵, al interrogar a familiares, amigos, amantes, colegas, sobre la relación que mantienen con ella y, muy particularmente, sobre la imagen que tienen de ella en una especie de ejercicio narcisista e impúdico. A través de las preguntas y respuestas, se acaba ofreciendo una serie de retratos (no siempre amables) de la escritora, quien, además de interrogar(se) sobre aspectos de índole personal, muchos de ellos revelados en el libro, indaga también en su función de autora. Así, evalúa sin tapujos los mecanismos de exhibición, la apuesta por la hipersinceridad o lo obsceno, y enfrenta la opinión ajena, no siempre complaciente, para reivindicar al fin sus “libritos de cajón de sastre”, después de que uno de sus entrevistados, el también escritor Jorge Carrión y a la sazón editor de su anterior libro, la inste a escribir “un gran libro, una gran novela, de ficción o sin ella” (Wiener 2017: 112).

⁵ “Este libro es el libro de una periodista que usa y fuerza sus herramientas de trabajo para huir del periodismo” (Wiener 2017: 9).

Sin embargo, *Dicen de mí* no se entendería sin la última entrevista, la más ficcional y también la más extensa de todas: “una entrevista imposible”, como se advierte en el epígrafe, en la que Wiener decide no transcribir su contenido ni desvelar el nombre del entrevistado o incluir, como en los otros casos, su fotografía. El texto existe –o eso tenemos que creer–, solo que la autora toma la determinación de “narrarlo” con sus propias palabras (para ello combina el discurso narrativizado con el discurso indirecto e indirecto libre), comentarlo y extraer una serie de reflexiones al hilo de las opiniones de quien fuera su pareja tiempo atrás, cuando ambos eran muy jóvenes.

De esta forma, se describe lo que debió de ser una relación tormentosa, que incluyó numerosos episodios de maltrato psicológico y también físico. Veinte años después de haber tenido lugar el suceso (el “puñetazo” que el joven propinó a Wiener, ocasionándole una fractura de nariz), este no debe ser leído solo como un hecho que aconteció una vez, sino como una palabra que, por la tipografía adoptada, revela nuevos y profundos significados:

Este iba a ser el titular de la entrevista que le hice hace unos meses: “Acepté tu invitación porque sabía que harías la pregunta sobre aquel ‘puñetazo’...”. Escogí esa frase por las comillas. Me parecieron, más que signos, señales. Señalaban para mí que habíamos hecho caminos radicalmente distintos para entender el golpe. (36)

Las comillas, en efecto, matizan la agresión, buscan contextualizarla y hasta justificarla. Pero, además de recrear el dolor, también permiten a Wiener volver la mirada sobre ese hecho del pasado, sobre aquella relación tóxica, evidentemente sobre la violencia de género, y en especial sobre los espacios de privilegio y de subalternidad que tradicionalmente hemos ocupado hombres y mujeres. Ahondando de nuevo en la culpa y la vergüenza, reinterpreta lo sucedido empleando la vieja metáfora del cuerpo como texto: “¿Cómo siguen adelante una mujer que quiere escribirse y un hombre que esperaría que ella fuera un cuaderno en blanco, inmaculado, listo para estrenar y llenar de letras e imágenes con su estilo inconfundible?” (140), se pregunta Wiener. Pese a las trampas del amor romántico⁶, el hecho de haberse negado a ser escrita explica no solo las derivas de aquella relación fracasada para la que no hay ninguna clase de reparación, habida cuenta de que el agresor se niega a aceptarse como tal, sino que ilumina ahora, en el presente, el poderoso vínculo entre desear y contar lo que se desea, especialmente para las mujeres:

Yo he sido desde niña alguien que desea y cuenta lo que desea. Me gusta contar. Cuando tenía 20 años, yo no podía mencionar mis historias sexuales sin provocar a los hombres que tenía a mi lado una inseguridad profunda y reacciones violentas. [...] ¿Por qué no era libre de poder contar lo que me diera la gana sin pagar las consecuencias? (151)

⁶ “Cuando amamos nos dejamos arrancar algunas páginas. En ocasiones nuestro cuaderno queda muy delgadito y frágil. El papel se rompe. Nos arrancan nuestras hojas más oscuras o las más luminosas, pero nosotras también ayudamos. Admito que me arranqué muchas hojas porque pensé que si me mutilaba podía ser merecedora de su amor” (Wiener 2017: 141).

Wiener es consciente de haber infringido las reglas de su género. Su conducta monstruosa y aberrante, fuera de toda norma, no solo lo es en el plano de la moral sexual, sino también en el plano de la escritura. Siguiendo a Planté, “las mujeres escritoras son culpables, no de algo malo en sí, sino de algo malo para las mujeres” (2019: 105). La “asimetría de los sexos” se traslada, de esta forma, a la propia noción de autoría. Lo que un hombre puede desear y desear contar resulta ilegítimo cuando quien lo hace es una mujer:

la libertad de decir lo que nos da la gana es poco comparada con la libertad de ser. Algo más que mi voz se perdía cada vez que yo era silenciada o decidía callar, precisamente en esos momentos de la juventud en los que una aún se está construyendo como individuo. Ahora sé que el relato de mis experiencias era y es algo inherente a mí, parte fundamental de mi identidad, algo que ya empezaba a tejerse entre la creación y la vida. Si eso no me pertenecía, nada más me pertenecía. (Wiener 2017: 152)

Negándose a ser escrita, Wiener decide contar su propia historia, anteponer su versión de los hechos silenciando a quien siempre ha tenido por costumbre ser dueño del deseo y del relato: no se trata únicamente del joven que la agredió, sino de “mi viejo enemigo, [e]l macho, cuando se encarnó por primera vez y [...] nunca se fue” (150). Exhibe, así, una idea de autoría que, atravesada por el género, hace correlativas, casi indistinguibles, emancipación feminista y reivindicación de la voz autorial.

QUÉ LOCURA ENAMORARME YO DE TI (2019) O CÓMO CONFUNDIR EL ARTE Y LA VIDA

El posicionamiento de Gabriela Wiener como escritora de las formas marginales con respecto al canon (crónicas, cómic, entrevistas) tiene mucho que ver con los temas de su escritura: como ella misma resume, sus intereses son “la sexualidad, el cuerpo, la intimidad, el género, la autorreferencia” (*apud* 2018: 163). La autoría diseminada y la multiplicación de imágenes de autor/a pueden interpretarse, en este sentido, como una “acción biopolítica”, en términos de Julio Prieto (2020: 41-42), no solo porque el yo que se autofigura se muestra frágil e inestable, sino porque inevitablemente se orienta hacia los demás (el caso más obvio es el de las entrevistas del libro que acabo de comentar, presentadas como una conversación que podría no tener fin). De esta forma, Wiener contribuye a crear una suerte de familia alternativa que incluye a los amigos cuando se está lejos de casa, los precarios trabajadores y trabajadoras culturales, la comunidad de emigrantes, los expulsados por la crisis, los inadaptados, los y las disidentes del género. Ya se ha visto cómo, tanto en “Todos vuelven” como en *Dicen de mí*, Wiener elabora una “especie de autorretrato que intenta reflejar las historias de los otros”, para que “los demás puedan verse allí, si me sale bien” (Wiener, *apud* Touton 2018: 163).

La elección de fórmulas literarias poco convencionales, como las que he examinado, forma parte de una tendencia compartida por otras escritoras, ya que, como observa Isabelle Touton, un buen número de ellas busca “desplazar los códigos de la narrativa mediante

cierta libertad formal”, a través, por ejemplo, del periodismo y del “diálogo con la ilustración o el cómic” (69). Dicha búsqueda de un lenguaje nuevo, distinto de las formas canónicas o hegemónicas tiene en Wiener la virtud, entre otras cosas, de cuestionar el lugar de la enunciación desde dentro del propio texto.

Si escribir es salir a escena (Meizoz 2016: 40) o “posar” ante el lector (Amaro 2018), el proceso de corporeizar la figura autorial, de hacerla físicamente visible a través de la práctica dramática puede convertirse en la manera más elocuente de trascender lo literario borrando las fronteras entre la vida y el arte, la autobiografía y la ficción del yo. Algunos intentos reseñables son las lecturas performativas junto a sus parejas, como *Dímelo delante de ella, 1984* o *Casi* (Angulo y Escario 2015, en línea)⁷. Más reciente, *Qué locura enamorarme yo de ti* es la obra dramática que, durante los últimos dos años, se ha representado en el Teatro del Barrio, de Madrid, además de en otros espacios. En ella, Gabriela Wiener pone el cuerpo, dota de materialidad al personaje que ha ido forjando obra a obra, fotografía a fotografía, entrevista a entrevista. Como diría Fischer-Lichte, “el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo” coincide plenamente “con la interpretación de un personaje” (2011: 157-158). En el caso de Wiener, se combinan elementos de la lectura literaria en voz alta, el teatro unipersonal, el monólogo humorístico, el *performance art*, sin ocultar la torpeza de quien no es actriz, ni cantante, ni bailarina, pero se atreve a actuar, cantar y bailar ante sus espectadores, haciendo gala de la misma impudicia que practica por escrito.

La dramaturgia, no obstante, es de Mariana de Althaus, responsable del montaje y la escenografía. Una escenografía, por cierto, que evoca el taller del escritor/a: los libros y los papeles tirados por el piso o las estanterías volcadas que se van poniendo en pie y ordenando a medida que avanza la obra, la pizarra, el ordenador, el atril desde el que Wiener lee sus textos, la mayor parte de ellos publicados aquí y allá y ahora ensamblados, alterados, manipulados con el fin de elaborar un relato coherente de la crisis sentimental que, en un momento dado, atravesaron los miembros de la familia poliamorosa que ha formado junto con Jaime y Rocío, y los dos hijos que ha tenido con ambos.

Pero el drama no se sostiene solo en la palabra y el cuerpo de la autora. En la obra se insertan grabaciones acústicas (la pelea entre Gabriela y Rocío), fotografías y videos proyectados en una gran pantalla situada en el fondo del escenario, entre ellos el de Coco, el hijo mayor, en el que explica con mucho humor cómo ser adolescente y sobrevivir a una familia poliamorosa; el del paseo de Jaime mientras recita un críptico poema sobre un lobo, un conejo y un río; y también, sobre todo, el video con el que se abre la pieza y en el que se ve a Rocío pariendo en casa, y que queda interrumpido durante el resto de la obra, hasta llegar al desenlace, cuando, resuelta la crisis entre los personajes, los espectadores

⁷ Puede verse aún el video promocional de la performance *Dímelo delante de ella*, que tuvo lugar en Casa Amèrica Catalunya, el 22 de marzo de 2011: <<https://www.youtube.com/watch?v=8eqK0QEPYj8>>. Antes, en 2010, Gabriela Wiener y su marido, Jaime Z. Rodríguez, la ejecutaron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, así como en otras ciudades de España y Latinoamérica. Consistía en un video-chat en directo entre ambos, en el que intervenían “con cuatro manos, dos webcams, dos pantallas que proyectaban sus gestos y reacciones, un diálogo que estaba a medio camino entre el vodevil televisivo y la literatura epistolar amorosa” (Angulo y Escario 2015, en línea).

asisten, por fin, al nacimiento de Amaru. La polifonía se enriquece con el recitado de poemas y textos, con canciones y, por supuesto, con la sorpresiva entrada en escena de Jaime y Rocío, actores y autores también de esta historia compartida⁸.



Fig. 5 Fotografía de una de las representaciones de *Qué locura enamorarme yo de ti* (2019).

De este modo, los lectores de Gabriela Wiener pueden desplazar su atención del objeto (los libros y las crónicas de la autora) a su persona. La operación refleja ciertamente un cambio en el estatuto de la figura del escritor/a en el mundo contemporáneo: la *festivización* de los autores (casi obligados en la sociedad de consumo a autopromocionarse, participando en lecturas públicas, firmas de libros, ferias, encuentros con los lectores, etc.) explica, al menos en parte, que el interés por la obra se haya trasladado al interés por el autor (Meizoz 2016: 29). A ello cabe sumar la práctica cada vez más común de la “extimidad” (Tisseron 2001: 52), así como la curiosidad generalizada por las vidas ajenas: habría que ver cuántos espectadores se acercan al teatro porque conocen la obra de Wiener y cuántos lo hacen atraídos por el hecho de que una defensora del poliamor cuente su experiencia de primera mano.

Wiener interpela el voyerismo del espectador/lector, profundizando en la relación que mantiene con él, como una de las razones de su escritura. ¿Qué sentido tiene mostrar si no hay nadie que observe con avidez?⁹ Por eso, *Qué locura enamorarme yo de ti* no es solo una

⁸ Esta historia compartida se plasma también en la obra de Jaime Z. Rodríguez, quien hace aparecer a su familia en varios de los relatos de su libro *Solo quedamos nosotros* (2021). Lleva, por cierto, la siguiente dedicatoria “Para Gabriela (siempre) y Rocío (hay otros amores, pero están en este)”.

⁹ En este sentido, la dramatización de la autoría señala directamente al rol lector como coautor de la obra. Como nota Estrella de Diego, “el que mira una *performance* forma parte de ella porque mirar es estar” (2011: 12).

catarsis personal de su autora, como ha dicho ella en diversas ocasiones¹⁰, sino también y sobre todo un acto de comunicación entre su yo espectacularizado y los receptores. Cada representación –única en su ejecución y experiencia simultánea para todos los participantes– celebra el encuentro gozoso entre la escritora y su público: además de provocar la risa y la emoción en los espectadores, no son pocas las veces en las que los interpela de forma directa. Para la última representación en Madrid, *Qué locura enamorarme yo de ti* se anunció con un diálogo entre Wiener y el público, una vez finalizada la obra.

HUACO RETRATO (2021) O EL RETRATO HUECO DE LA FIGURA AUTORIAL

Imagino que *Huaco retrato* era la novela que esperaba Jorge Carrión. Desde luego es una excelente novela, que interpela a los lectores al señalar los prejuicios de los que somos presa en materia de género, orientación sexual, clase social o raza. Como se ha podido constatar, en sus obras anteriores Gabriela Wiener ya había abordado sin empaches todas estas cuestiones. Ahora da un paso más allá, indagando en la autopercepción de quien vive traspasada por la herida colonial y, en relación con esta, preguntándose también por la propia legitimidad en tanto que autora. Me centraré sobre todo en el último aspecto, directamente vinculado a la idea de *performance* autorial, como eje central de este trabajo.

En *Huaco retrato*, Wiener vuelve a interrogarse por las voces silenciadas, en este caso discutiendo la prevalencia de lo patrilineal en su propia biografía, tanto en el plano personal y familiar como en el escritural. No es azaroso que la primera parte de la novela buce en los meandros del duelo, tras la muerte del padre, y que dicha meditación recorra buena parte de la segunda. Periodista y militante de izquierdas, fallecido prematuramente a causa de un cáncer, de todos los Wiener él es, por razones obvias, el más cercano a la autora: un padre amoroso que, durante treinta años, llevó una doble vida, la oficial (con la madre de Gabriela Wiener y sus dos hijas) y la clandestina (con la amante y la hija que tuvo con esta). Una historia, incluidos los celos y las angustias, que guarda un evidente paralelismo con la vida poliamorosa de la narradora. Aparentemente sincera y abierta con sus afectos múltiples, Gabriela Wiener se retrata como víctima también (y sobre todo propiciadora) de crisis, engaños e infidelidades. En un determinado momento, comenta a propósito que “[s]oy mi padre infiel y celoso de que su amante le ponga los cuernos con otro. Su versión posmoderna” (Wiener 2021: 84).

La dimensión familiar de la novela (que, en cierto modo, puede leerse como un relato de filiación) se complejiza a raíz de que el padre deje a la hija en herencia, entre otras cosas, el libro de su antepasado Charles Wiener *Perú, Bolivia*, publicado en francés en 1880 y traducido al español en 1993. La figura legendaria del tatarabuelo alimenta la vanidad de los Wiener, orgullosos descendientes de quien *casi* descubrió Machu Picchu (dejó

¹⁰ Por ejemplo, en esta entrevista, realizada por Salto TV el 29 de enero de 2020: <<https://www.youtube.com/watch?v=okhUqE5qT2g&ç>>.

marcas de su posible localización en los mapas que diseñó unos cuarenta años antes de que efectivamente las ruinas fueran encontradas). Para la narradora, sin embargo, Charles Wiener es sobre todo un huaquero o profanador de lugares sagrados, el europeo que se llevó cuatro mil piezas precolombinas, robadas del Perú. Parte de esa colección se mostró en la Gran Exposición Universal de 1889 –lo que le valió a Wiener el reconocimiento del gobierno francés, que no solo le otorgó la nacionalidad sino que también le concedió la distinción de la Legión de Honor– y que hoy puede verse en el Museo etnográfico de París en una sala que lleva su nombre: “Nada de ese personaje extraviado en su eurocentrismo, violento y atrozmente racista tenía que ver con lo que soy, aunque mi familia lo glorificara”, dice la narradora muy al principio de su relato (24). Sin embargo, más adelante, tras constatar hasta qué punto su rostro se parece al de los huacos retratos, reconoce que “[h]ay algo en esta mezcla perversa de huaquero y huaco que corre por mis venas, algo que me desdobra” (61).

Las dobles identidades (a veces irreconciliables entre sí) son recurrentes en toda la novela a partir de esa figura fundacional que es Charles Wiener: un judío austríaco, llamado originariamente Karl, emigrado a París con dieciséis años y, tiempo después, nacionalizado francés y convertido al catolicismo. Su condición de migrante es otro importante punto de unión con la narradora. Como señala Lorena Amaro, Gabriela Wiener –junto con otras autoras latinoamericanas, como Guadalupe Nettel, Lina Meruane o Margarita García Robayo– ejemplifica en sí misma la “condición de extranjería y ajenidad”. “Todas ellas –dice Amaro– construyen subjetividades nómades, que desde su materialidad corporal (la enfermedad, el deseo, la sexualidad, la maternidad) trazan rutas disidentes a las asignadas socialmente a las mujeres” (2019: 155). La crítica chilena alude así a la noción acuñada por Rosi Braidotti, quien en su libro de 1994 *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000) se hace eco de su propia experiencia como migrante italiana en Australia. En su nuevo país, Braidotti comprobó cómo la identidad europea se las arregla siempre para neutralizar sus propias hostilidades (en ese caso, las diferencias entre británicos y continentales) y rechazar a los que considera los otros: allí, los aborígenes y los inmigrantes no blancos. En cierto modo esa identidad europea recuerda al papel encarnado por Charles Wiener, víctima del antisemitismo francés solo dos décadas antes del Holocausto, a la vez que partícipe del expolio colonial.

Por otra parte, el sujeto nómade se caracteriza antes que nada por su identidad no unívoca: en él permanece la sensación de exclusión de la comunidad de origen y de la comunidad de acogida. Pese al deseo de asimilación que se intuye en Charles Wiener, “[s]er migrante también es vivir una doble vida. [...] Es suspender una de ellas para ser funcional en la otra” (Wiener 2021: 74).

El nomadismo de Gabriela Wiener se expresa, sin embargo, a través de la rabia y la rebeldía; de igual modo, a través de la búsqueda de lugares otros de resistencia, tanto con respecto a la vivencia migrante que enfrenta el pensamiento hegemónico (eurocéntrico, blanco, heteropatriarcal), como, en un nivel de comprensión más general, con respecto a los dogmatismos, las tradiciones asumidas de forma acrítica o lo puramente convencional. Su participación en el taller “Descolonizar el deseo” –como espacio no mixto, dirigido únicamente a personas migrantes racializadas– le permite ahondar en la idea

de que “el poder también es racial” (117), así como cobrar conciencia del blanqueamiento del sexo y los afectos¹¹.

Me interesa, no obstante, detenerme en la noción de impostura con relación a la reflexión sobre la voz autorial que está tan presente en la novela. De algún modo, Wiener se vale de la figura del padre para simbolizar la práctica artística y escenificar su propia autoría: el recuerdo del hombre que vivía dos vidas y se “disfranzaba” usando un parche en el ojo cuando visitaba la casa de la amante, que siempre lo creyó tuerto, evoca el proceso creativo de la autora, muy dada, como ya se ha visto, a (des)enmascar(se) a través de la (auto)ficción. La historia de Charles Wiener –cuya leyenda se cuestiona sobre todo en la segunda parte de la novela– replica y amplifica esta tendencia al ocultamiento a la vez que a la exhibición del yo, como si se tratara de una especie de marca o destino familiar. Personaje más literario que real, Charles Wiener es percibido como alguien difuso, del que solo se sabe lo que él mismo ha dado a conocer a través de su libro (un libro, por cierto, lleno de exageraciones y posibles falsedades). El académico francés Pascal Riviale, autor del apéndice de la edición actualizada de *Perú, Bolivia*, y con el que la narradora se pone en contacto con la esperanza de recabar más información sobre su antepasado, cuestiona los conocimientos científicos del explorador, para acabar reconociéndole habilidades comunicativas, sociales y hasta novelescas antes que de cualquier otra índole. Finalmente, la narradora tendrá que asumir aquel “viejo rumor que corre en un sector del mundo académico: hay quien sostiene que Wiener es un farsante, un impostor” (19). A pesar de ello –o precisamente por ello– la narradora logra acercarse a quien tanto ha llegado a aborrecer en muchos otros aspectos:

No puedo evitar sentirme identificada con su forma atroz de intervenir en la realidad cuando la realidad falla y de hacer de su experiencia la medida de todo. Me asalta la solidaridad del montajista. [...] Conozco bien la sufrida artesanía del yo, lo delatador de mi materia prima, del material en bruto en una historia sin ficción aparente y los peligros de la construcción de un personaje que eres tú, cuando aún no se domina del todo el arte de limpiar las basuritas de contarse a uno mismo. (98)

La escenografía autorial de Gabriela Wiener conecta, efectivamente, con la figura de Charles, “el creador de su propio héroe protagonista, él mismo” (98)¹². La impostura, sin embargo, como característica intrínseca a toda autoría performativa, se interseca, en el caso del tatarabuelo, con la idea de usurpación. En primer lugar, porque “ha pasado a la posteridad no solo como estudioso, sino como ‘autor’ de esta colección

¹¹ “«Lo bello es blanco y tiene alma», dice nuestra gurú mientras explica que un cuerpo no blanco no tiene posibilidades de ser deseado en ese marco, pero tampoco de ser amado, porque el paradigma no solo es estético, es moral y educa nuestro sentido del amor” (Wiener 2021: 119-120). Toda esta meditación, en la que no me detendré demasiado, se hace eco del activismo del colectivo Ayllu, especialmente en las acciones condensadas en el libro-exposición *Devuélvannos el oro* (2018), al que también se refiere, y, de forma más velada, al feminismo decolonial latinoamericano, desde Lugones (1999) a Curiel (2015 y 2021).

¹² Con respecto a esta consideración de Charles Wiener, la narradora ironiza al decir que “[s]i hubiera vivido en el siglo XXI lo habrían acusado de lo peor de lo que puede acusarse hoy a un escritor: de hacer autoficción” (Wiener 2021: 98).

de obras, borrando a sus autores reales y anónimos, arropado por la coartada de la ciencia y del dinero de un gobierno imperialista” (13). Pero también porque, si creemos a Pascal Riviale, Charles Wiener no siempre fue el verdadero autor de sus descubrimientos, a menudo donados por particulares que cedieron sus mapas y sus colecciones, fruto a su vez del huaqueo. El *modus operandi* consistente en depredar el trabajo de otros, sus autorías reales, no es para Gabriela Wiener una excepción, sino parte orgánica de la institución científica que es, a su vez, hija del proyecto ilustrado. Responde, en suma, a “un sistema académico masculino, occidental, de influencias y relaciones de poder” (96). Se trata, pues, de un discurso de autoridad que se legitima por gracia de su propia hegemonía a costa de saquear, minorizar e invisibilizar a aquellos otros cuyas historias y voces se descartan o silencian.

En este sentido, *Huaco retrato* plantea alternativas (en plural) al relato canónico. Lo hace partiendo del yo identificado con la autora real Gabriela Wiener y convirtiendo su cuerpo (cholo, marrón, sudaca) en el lugar en el que se escribe esa historia (familiar, pero también colectiva) de oficialidades y bastardías. Desactivado el testimonio de primera mano de Charles Wiener, su tataranieta se interesa ya no por su estirpe patrilineal (la oficial), sino por la ilegítima encarnada por María Rodríguez, la mestiza a la que presumiblemente Charles Wiener dejó embarazada y cuyo hijo –Carlos Wiener Rodríguez– no llegó a reconocer. De María, al contrario que del explorador europeo, no hay fotografías ni nada que la recuerde, ni un solo rastro en el libro de aquel; solo informaciones confusas y la partida de bautizo de su hijo en la que se la nombra: “Carlos Manuel, blanco, de cuatro meses veinte y dos días, hijo natural de Don Manuel Wiener, natural de Francia, y de Doña María Rodríguez, natural de Trujillo” (102). Ni tan siquiera coinciden los nombres, bien porque, como especula Riviale, el padre de Carlos Manuel no es Charles Wiener (que ni se llamaba Manuel ni, por esas fechas, era aún francés), sino otra persona con el mismo apellido, bien porque María Rodríguez se equivocó al dar los datos del padre. Podría haberse dado incluso que ella leyera en algún lugar M. Wiener (M de Monsieur) y pensara que el nombre era Manuel. Para la narradora, en fin:

lo único reseñable en la vida de esa mujer [es] haber sido un eslabón en la cadena del mestizaje. Cuando se sabe tan poco es porque nunca se ha querido saber, porque se ha mirado a otro lado con incomodidad y no mirar es como borrar, invocar la tormenta de arena sobre la huaca sin ceremonia, una erosión progresiva. (59)

La posibilidad –aunque ciertamente pequeña– de que Gabriela Wiener no sea descendiente de Charles la convierte en “[d]esclasificada. Mal atribuida. No necesariamente auténtica. Otra falsa hazaña” (126). La identificación con María Rodríguez le permite, en cambio, resignificarse desde el punto de vista de la filiación, al reconocerse como descendiente de la mestiza de Trujillo. También se resignifica desde el punto de vista de la afiliación¹³, al situarse en la línea bastarda (femenina, indígena), poniendo en prác-

¹³ Entiendo “afiliación” como el acto consciente de identificación con una generación anterior por razones ideológicas, culturales u otras, sin que tenga que intervenir lo sanguíneo o la filiación *stricto sensu* (cf. Hirsch 2015: 62).

tica lo que Dominique Viart llama la “ética de la restitución” que los relatos de filiación habitualmente despliegan: de un lado, “se trata de *establecer* lo que ocurrió, de *reconstituir* lo que se deshizo [a] partir del material que estos relatos remueven –archivos, testimonios, reminiscencias, suposiciones, relatos recibidos, etc.–” (2019: 10). Restituir, prosigue Viart, “significa también *devolver algo a alguien*. Se trata entonces de restablecer la existencia a quienes les fue despojada, conferirles una legitimidad perdida, recuperar una dignidad maltratada” (13). Tras el borrado de María Rodríguez, “él [Charles Wiener] nos dejó un libro, ella, la posibilidad de la imaginación” (Wiener 2021: 59).

El otro estadio en la filiación/afiliación de Gabriela Wiener es, en la novela, el niño que, al parecer, Charles Wiener compró a una indígena de camino a Puno y con el que supuestamente viajó a Europa como parte de su proyecto civilizatorio. Se trataba de comprobar “si criado lejos del mundo indígena logra[ba] remontar la barbarie” (55). La narradora se pregunta al respecto si “tendría Juan [el niño robado] los ojos tan pequeños y ardientes como los míos cuando vio todo esto por primera vez”, hasta admitir lo siguiente: “Es raro, sé que llevo en mis venas la sangre de Charles, no la de Juan, pero es al adoptado a quien siento de mi familia” (56)¹⁴. La verdad incuestionable de ser descendiente de María Rodríguez, “aquella mujer de la que no sabemos nada” (155), no es menos auténtica que el reconocimiento en el niño Juan, transformado en símbolo de la identidad usurpada.

Por ello, el relato de Wiener se hace otra vez polifónico: el monólogo de la narradora dialoga con pasajes del libro de Charles, con poemas y relatos escritos para las sesiones del Taller “Descolonizar el deseo”, con la carta de la madre, con *posts* de Facebook y correos electrónicos (del padre, de ella misma enviados a Pascal Riviale, junto con las respuestas de este), etc., además de incluir escenas imposibles, recreadas con mayor o menor realismo: los pensamientos de Charles Wiener mientras ensaya su discurso para la inauguración de la Exposición Universal, sus delirios, cuando recuerda su infancia en Austria o sus viajes por el Nuevo Mundo, lo que ven los espectadores del zoo humano en el que treinta indígenas traídos de Cuzco se exhibían para el placer de los visitantes, y entre los cuales, quién sabe, tal vez pudo haber estado Juan.

Una textualidad que hace confluír formas, géneros y discursos, sobre todo con relación al relato autobiográfico, pero que los recodifica a fuerza de introducir, como señalaba Sayad (2013: 11), elementos que resultan subversivos con respecto a esas mismas formas, géneros y discursos: si bien Gabriela Wiener explicita su inscripción en la novela como autora de esta, toda la maraña textual se ve atravesada por la ficción a pesar del origen aparentemente referencial de los materiales que componen el relato. De ese modo, Wiener escenifica la impostura y la usurpación como procesos constitutivos de la narración de cualquier historia, por mucho que quien la cuente trate de convencer de su veracidad a los receptores. El nomadismo no solo afecta al sujeto fracturado o desdoblado de la narradora (inmersa en un proceso de duelo y crisis personal), sino a su figuración autorial, a su retrato hueco, inasible. Frente a la subjetividad/autorialidad hegemónica (unitaria y patrilineal), la de Gabriela Wiener se sitúa en un espacio voluntariamente abierto y ambiguo, pues

¹⁴ Este desprenderse del antepasado europeo culmina en el nombre de pila del hijo no parido de la autora: Amaru Wiener, pues “[n]unca el apellido de Charles fue tan poco apellido. Y a la vez, nunca fue tanto” (Wiener 2021: 157). Se reitera así la idea de vínculo afiliativo por encima del filiativo.

se niega a ser fijada en un lugar o en una genealogía determinados. La búsqueda de la voz propia, singular, dentro de esta repetición de estructuras y temas apunta a la idea de performatividad como proceso (cf. Butler 1999) y conduce, en Wiener, a una descolonización no solo de las prácticas sociales e identitarias, sino también autoriales.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

En su libro *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Estrella de Diego explica cómo a medida que los grupos históricamente marginados han reclamado “sus parcelas negadas y su derecho a revisar los discursos y las relaciones de poder” (2011: 44), la idea de autenticidad ha ido decayendo hasta mostrarse prácticamente inoperante. Lo auténtico sería solo “aquello que *parece* auténtico, lo que consideramos auténtico porque lo leemos como tal, con frecuencia de manera errónea” (45; cursivas de la autora). La autoría, como algo esencial, singular, autónomo, queda puesta en entredicho, desvelada como un proceso que se resignifica a cada paso.

En su modo tan singular de ejercer y escenificar la autoría, Wiener desmantela ese prejuicio (otro más de tantos de los que la obra se ríe) de que las cosas de mujeres (la representación de *Qué locura enamorarme yo de ti* empieza y acaba nada menos que con un parto) solo interesa a las mujeres y, en consecuencia, carece de carácter universal. La exhibición indecorosa de la vida privada, es, en este sentido, un acto de resistencia política, a la vez que un acto de enunciación performativo, a través del cual la autora, siguiendo a Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (2019: 39-43), se autoriza a sí misma y se legitima en contra de las estrategias convencionales de desautorización y deslegitimación de la literatura producida por mujeres (más si se suman otras interseccionalidades, como la raza o la orientación sexual no normativa), por ejemplo, cuando se las acusa de falta de imaginación o de incapacidad para trascender la experiencia particular o privada. Lo logra deshaciendo la distancia entre la confesión (tan frecuentada por la literatura femenina) y la espectacularización (ya mucho menos habitual) de lo íntimo. Finalmente, la disolución de las fronteras entre vida y arte, entre autobiografía y ficción, estimula la deriva autoficcional de una práctica de la escritura que utiliza todos sus escenarios (textuales y paratextuales, visuales, escritos, orales y visuales) como ese espacio, siempre relacional, creativo y abierto, en el que se ejecuta la *performance* del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, L. (2019) “«Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua»: la escritura nomádica de Margarita García Robayo”. *Letral: revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*. 22, 151-168. DOI: <http://dx-doi.org/10.30827/RL.voi22.9259>

- Amaro, L. (2018) *La pose autobiográfica: ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Angulo, M. (2010) “Voces femeninas en el Periodismo literario: ironía, honestidad y transgresión”. En *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, ed. por Rodríguez, J. y Angulo, M. Madrid: Editorial Fragua, 159-186
- Angulo, M. (2014) *Crónica y Mirada. Aproximaciones al Periodismo narrativo*. Madrid: Editorial Libros del K. O.
- Angulo, M. y Escario, I. (2015) “Placeres culpables: las crónicas de Gabriela Wiener”. *Imán*. 15. [en línea] disponible en <<https://revistaiman.es/placeres-plurales-la-cronica-de-gabriela-wiener>> [21.11.2021]
- Berensmeyer, I., Buelens, G. y Demoor, M. (2016) “La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios culturales”. En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. por Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. Madrid: Arco Libros, 205-239
- Braidotti, R. (2000 [1994]) *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós
- Butler, J. (2007 [1999]) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- Cairati, E. (2013) “Periodismo narrativo peruano como territorio de la subalternidad”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 42, 41-54
- Casas, A. (2017) “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Nettel, Meruane y Agar Meabe”. En *Yo-grafías. Autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, ed. por Tornero, A. Madrid: Síntesis, 41-57
- Colectivo Ayllu (2018) *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madrid: Matadero. Centro de resistencias artísticas
- Curiel, O. (2015) “La descolonización desde una propuesta feminista crítica”. En *Feminista siempre. Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*, de Curiel, O. y Galindo, M. Barcelona: Acsur-Las Segovias, 11-25
- Curiel, O. (2021) “A propósito de las protestas sociales en Abya Yala”. En *Ochy Curiel dialoga con Diego Falconí Trávez. Feminismos decoloniales y transformación social*. Barcelona: Icaria, 61-91
- De Diego, E. (2011) *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela
- Gutiérrez León, A. (2012) “Maternidad irreverente: una confesión desde el cuerpo en *Nueve lunas* de Gabriela Wiener”. En *Éste que ves, engaño colorido: Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, ed. por Bolognese, Ch., Bustamante, F. y Zabalgoitia Herrera, M. Barcelona: Icaria, 409-418
- Guzmán Tinajero, A. (2017) *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. Tesis doctoral no publicada. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [en línea] disponible en <<https://www.tdx.cat/handle/10803/456586#page=7>> [01.12.2021]
- Fischer-Lichte, E. (2011 [2004]) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada
- Hirsch, M. (2015 [2012]) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem

- Jordan, Sh. (2013) “État présent. Autofiction in the Feminine”. *French Studies*. LXVII (1), 76-84. DOI: <http://dx-doi.org/10.1093/fs/kns/235>
- Leonardo-Loayza, R. (2020) “Crónicas del yo (mujer). Poliamor, maternidad y representación femenina en dos textos de *Llamada perdida* de Gabriela Wiener”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. 9 (20), 24-37 [en línea] disponible en <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4467/4647>> [01.12.2021]
- Longolius, S. (2016) *Performing Authorship. Strategies of “Becoming an Author” in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer*. Bielefeld: Transcript Verlag
- López Hidalgo, A. y López-Redondo, I. (2020) “La intimidación del cronista como materia de estudio del propio cronista. Un estudio de caso: Gabriela Wiener”. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*. 17, 227-246. DOI: <https://doi.org/10.12795/2020.101.10>
- Lugones, M. (1999 [1994]) “Pureza, impureza y separación”. En *Feminismos literarios*, ed. por Carbonell, N. y Torras, M. Madrid: Arco Libros, 235-264
- Meizoz, J. (2016) *La littérature ‘en personne’*. Scène médiatique et formes d’incarnation. Genève: Slatkine
- Ouellette-Michalska, M. (2007) *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: zyz
- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2019) “El género de la autoría”. En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, ed. por Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. Barcelona: Icaria, 25-59
- Planté, Ch. (2019) “La excepción y lo ordinario” [1989]. En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, ed. por Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. Barcelona: Icaria, 97-142
- Prieto, J. (2020) “Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina”. *Letral: revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*. 23, 25-58. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.voi23.9446>
- Richard, A. (2013) *Lautofiction et les femmes: un chemin vers l’altruisme?* Paris: L’Harmattan
- Rodríguez, J. Z. (2021) *Solo quedamos nosotros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Sayad, C. (2013) *Performing Authorship. Self-inscription and Corporeality in the Cinema*. London – New York: I. B. Tauris
- Tisseron, S. (2001) *L’intimité surexposée*. Paris: Ramsay
- Touton, I. (2018) *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico
- Viard, D. (2019) “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*. 20, 1-14. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.8883>
- Wiener, G. (2015 [2014]) *Llamada perdida*. Barcelona: Malpaso
- Wiener, G. (2017) *Dicen de mí*. Madrid: Esto no es Berlín
- Wiener, G. (2019) *Qué locura enamorarme yo de ti*. Sala de Parto y Festival internacional de teatro de expressão Ibérica FITEI (Portugal)
- Wiener, G. (2021) *Huaco retrato*. Barcelona: Random House