

**EL *DÉSIR* DE DECIR:  
NOTAS EN EL MARGEN DE LA AUTOFICCIÓN  
*THE DESIRE TO SAY:  
NOTES ON THE MARGIN OF AUTOFICTION***

Shaila García Catalán<sup>1</sup> y Marta Martín Núñez<sup>2,3</sup>

---

García Catalán, Shaila y Martín Núñez, Marta. (2024). El *désir* de decir: notas en el margen de la autoficción. *Asparkia. Investigació feminista*, 45, 1-16.  
<https://doi.org/10.6035/asparkia.8291>

Recepción: 11/07/2024 || Aceptación: 11/07/2024

**RESUMEN**

---

En 1977 Serge Doubrovsky planteó el término *autoficción* para definir su novela *Fils*, con el que quiso distinguirse de las entonces tan denostadas novelas autobiográficas y las autobiografías. Aunque cambie de nombre, el arte del yo, la literatura de lo íntimo, la autobiográfica o la que ficcionaliza la propia vida hunde sus raíces en diarios, cartas y relatos escritos de puertas para adentro. Lo concreto, lo particular, la voz singular de la diferencia han quedado tradicionalmente al margen de aquello que se consideraba arte — en todas sus dimensiones, pictóricas, literarias, cinematográficas—. Este artículo explora las aristas de la autoficción y las escrituras femeninas de la intimidad.

**Palabras clave:** autoficción, escritura de la intimidad, cine, fotografía, literatura

**ABSTRACT**

---

In 1977 Serge Doubrovsky came up with the term *autofiction* to define his novel *Fils*, distinguishing himself from the then ill-considered autobiographical novels and autobiographies. Although it may change its name, the art of the self, the literature of the intimate, the autobiographical or the one that fictionalises one's life has its roots in diaries, letters and stories written indoors. The concrete, the particular, the singular voice of difference have traditionally remained on the margins of what was considered art — in all its dimensions, pictorial, literary, cinematographic —. This article explores the edges of autofiction and feminine writings of intimacy.

**Keywords:** autofiction, writing of intimacy, cinema, photography, literature

---

<sup>1</sup> Universitat Jaume I, [scatalan@uji.es](mailto:scatalan@uji.es), 0000-0003-2508-9091.

<sup>2</sup> Universitat Jaume I, [mnunez@uji.es](mailto:mnunez@uji.es), 0000-0002-9473-1183.

<sup>3</sup> Este número ha sido coordinado gracias a los proyectos de investigación «Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: Escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]» (código UJI-A2021-12) dirigido por Shaila García Catalán y «Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas (DOESCO)» (código UJI-B2021-32) dirigido por Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez. Ambos proyectos han sido financiados por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2022-2024.

Para el bebé.

Le espera un nombre, una habitación y un mundo.

Para Mar y Eugenia.

Porque eligieron hablarse.

## 1. Demorar la escritura

A veces, cuando una se pone a escribir, siente una urgente necesidad de pedir permiso. Pero ese superyó no tiene piedad ni rostro. Y, mientras no aparece por ninguna parte, la espera va escribiendo blanco sobre la página en blanco. Porque no hay *el permiso*: hay *la autorización propia* a la escritura. Quedaría apasionado decir que a veces ataríamos la mano a la cama para no ponernos a escribir, pero es más mundano confesar que a veces la mano se pone diligente, rápida y fállica a gestionar para no escribir.

Un maestro mío me dijo que no es lo mismo redactar que escribir. Que uno entra en la universidad queriendo ser poeta y sale con una tesis bajo el brazo sobre un uso muy específico del adjetivo. Se redactan informes desde la «tristeza burocrática» (Zafra, 2024), notas de prensa, contenido, dossieres, *briefings*, *pitchings*, *bestsellers* o artículos para revistas indexadas de alto impacto que nos someten al goce evaluador. En las universidades, la inteligencia artificial no deja de no escribir la voz que los estudiantes niegan a sus profesores. Y es que no todos la merecen: la perdieron en las aulas, junto a la autoridad, y adquirieron un saber sin cuerpo. Se escriben cartas, diarios, canciones, videoensayos, poemas, *verbolarios*, algunas columnas y unos pocos libros. Se redactan muchos *emails* y muy de vez en cuando se escribe uno ensayado secretamente en duermeverla y guardado en borradores demasiado tiempo. Lo que se redacta no suele releerse una vez ha cumplido su misión informativa y, de todo lo que se escribe, solo algo se lee y nos alcanza. Pero cuando nos alcanza...

Procrastinar, demorar la escritura para seguir desconociéndonos, escribir para horadar en lo que nos abre una pregunta, para no seguir tragando, para hacernos un cuerpo, para comprobar que hay un pulso o contarnos una historia que urge archivar para pasar página. Escribir para que el imaginario pierda peso, para hacer de la ira una firma. Se inscriben nombres y fechas en la piedra de la lápida, se inscriben *tattoos* para «curar la piel» (Nadal Suau, 2023). Se escribe desde las «heridas abiertas» (Méndez, 2020), la hondura del alma o «la caricia del fantasma» (Alonso Cano, 2018). Se nos resisten los sueños cuando nos despertamos. Si no se fija lo súbito, se perderá o aparecerá entre un nubarrón. El sujeto escribe para atravesar

la puerta. Se escribe jugándose el tipo o el marido: «Antes de sumergirme en la escritura de *La mujer helada* sospechaba, más o menos conscientemente, que ponía en juego mi vida personal, que, al término de ese libro, me separaría de mi marido. Y así fue» (Ernaux, 2023, p. 153). No es el yo quien escribe, es la fuerza del deseo. Esa no pide permiso.

## 2. Caleidoscopios de la intimidad: el espejo, el juego, el fantasma

Encararemos la autoficción como un concepto que cabe interrogar para poder pensar la tensión que emerge entre lo recordado que el sujeto deposita en la escritura —sea literaria, fotográfica o audiovisual— y lo desconocido que emerge y sorprende en ese manejo placentero y gozoso de las imágenes, sonidos, palabras y letras. El término *autoficción* es muy resbaladizo, por eso merece que pasemos con calma por él.

La partícula «auto» queda en entredicho en tanto tenemos un inconsciente que impide que una mano que escribe sepa lo que escribe y que un ojo que mira sepa lo que encuadra, pues ambos quedan capturados y movilizadas por esa *otra escena* que juega su propia partida. Así, no hay escritura literal o visual si el yo no se desarma, si el yo no consiente íntimamente a confrontarse con lo que no sabe y se abre a su división subjetiva.

Y la partícula «ficción» queda siempre implicada en la expresión de la subjetividad porque incluso el propio yo es una ficción y se configura a partir de un envoltorio imaginario: «La imagen del cuerpo ofrece al sujeto la primera forma que le permite ubicar lo que es y lo que no es del yo» (Lacan, 1996, p. 128). Ahora bien, esa imagen encuentra su soporte en la mirada del Otro —algo que explicará, a su vez, que el deseo también se soporte en el deseo del Otro (Lacan, 1996) y sea tan difícil desbrozar el deseo propio—. Como da cuenta Lacan en el estadio del espejo en los niños, la conformación del yo requiere del reconocimiento de un Otro que ocupa un lugar, tiene un cuerpo y mira y asiente, refrendando que somos *es0*. El precio de armar y alcanzar la unidad en la propia imagen —esa unidad sobre la que la Gestalt establece la ilusión— es perdernos para buscarnos en otra mirada y, al retornar al espejo, vernos desde fuera mirando: «Yo soy aquel que se ve verse, cuando en realidad ese Yo es más bien una sombra ciega que dice verse viéndose en el espejo» (Bassols, 2011, p. 61). Por ello, si bien celebramos que en nuestra época sea posible la autoafirmación de identidades en tanto supone el reconocimiento y el respeto por la diferencia de cada sujeto, no podemos dejar de advertir que en toda enunciación que emerge del yo se alza y arrastra el velo que busca ignorar un hiato estructural, una ausencia del significante que pudiera representarnos y decir quiénes somos.

Uno, a veces, adorna, o simplemente es arrastrado por estos juegos de espejos que nos sirven para ocultar, el horror del sin sentido, o del vacío, del enorme vacío, que constituye al sujeto. Ahí, en ese espacio donde nos constituimos, donde damos aquel salto, de ser vivo, a sujeto humanizado, ahí, tenemos, el más terrible de los paisajes: la profundidad, la nada. Lo que escapa a lo simbólico. (Francisco Gutiérrez, 2022)



Imagen 1. El *alter ego* del pequeño Spielberg ensaya con el movimiento y la colisión en *Los Fabelman*.<sup>4</sup>

Cuando los niños y las niñas juegan también despliegan ficciones. Escogen, organizan, mueven los elementos para disponer una escena *otra*. Ensayan los marcos simbólicos, tratan de explicarse lo que del mundo y de la novela familiar no entienden, y repiten lo que les ha impresionado: véase el trabajo con los trenes del primero *alter ego* de Steven Spielberg en *Los Fabelman* (*The Fabelmans*, 2022) (Imagen 1) o la teatralización con disfraz que el *alter ego* de Carla Simón hace de su madre fallecida en *Estiu 1993* (2017) (Imagen 2). Esa repetición —que en el caso de Spielberg y Simón ha devenido en sublimación cinematográfica— permite a los niños y a las niñas plantear una propuesta de mundo más lejana a la realidad y más próxima a su deseo. Freud ya nos recordaba que: «Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva» (2012, p. 127). En ocasiones, el juego infantil también es un arduo trabajo de agujerear, cortar, recortar, trocear, reunir y despegar materiales. Por sus organizaciones lúdicas se puede comenzar a saber cómo de próximo, cómo de pegoteado o

<sup>4</sup> Las imágenes incluidas en el texto pertenecen a sus autorías y se reproducen al amparo de la cita académica con fines educativos y científicos.

cómo de invasivo sienten al Otro. En cualquier caso, la trama del juego permite trapear y tratar alguna que otra cuestión del orden del trauma.



Imagen 2. El *alter ego* de la pequeña Carla Simón juega y reconstruye el cansancio de su madre fallecida en *Estiu 1993*.

Del espejo al juego y del juego al fantasma. El fantasma es una escena condensada de goce que el sujeto adulto, cuando probablemente se ha olvidado de jugar, se organiza para explicarse lo que queda fuera del sentido y esta escena se alza como una pantalla a través de la cual se interpretan las vivencias. Pero, como se ha organizado por medio de un mecanismo inconsciente, se desconoce y obstaculiza la vida y el deseo. Así, el fantasma también puede entenderse como una trampa, pero no tanto como una trama compleja, sino como una sencilla escena donde el sujeto tiende a quedar pasivo, congelado, atrapado como un mosquito en el ámbar o una mosca en la miel. Incluso el yo más armónico y felizmente reunido con su supuesta identidad habla desde el tapiz de su fantasma, que funciona como un caleidoscopio de su intimidad, esto es, como un prisma que refleja desde múltiples cristales nuestra extrañeza. «Valéry [llega] a decir que el “el yo es un eco”, es decir, que “nos conocemos a nosotros mismos solo de oídas”. Lo que impide al yo ser unitario, lo que le enajena en máscaras sucesivas es precisamente lo que le impide conocerse» (Palomera, 2012, p. 34).

Escribimos, fotografiamos, filmamos para poder ubicar lo que nos corroe y desfonda, y poder separarnos de esa escena, esa escena de goce fantasmática que no dejamos de visitar y que hace de caudal de interpretación de todas las demás de escenas. Como plantea Iván

Navarro, «el Otro no tiene tanto peso para pensar las cosas [...]: el estilo depende del fantasma» (2023) que nosotros mismos escribimos en un tiempo olvidado.

Incluso escribimos también en compañía de los significantes amos, esas palabras que cobran especial peso para cada sujeto porque han ido cayendo de la noche estrellada de la cantinela familiar y que uno, que una, fue recogiendo y cargando de consistencia y goce. La niña de sus ojos, el más trabajador, el niño más deseado, la más brillante, el torpe, el salvador, la *manos-rotas* o la que las mata callando... Suelen ser unos cuantos significantes presentes en la vida de un sujeto que tienen efectos en nuestros afectos, que recortan el ramillete de lo posible y asfixian las maniobras subjetivas del sujeto. Por eso, cuando escribimos, fotografiamos, filmamos, aunque lo hagamos desde el síntoma, desde lo que se repite y nos adolece, salimos posiblemente también a buscar otros significantes menos pesados con los que jugar. Escribimos para dar un alarido que pudiera mover un poco lo fijo que hay en nosotros y nosotras.

Cuando nos ponemos a escribir, buscamos la idea clara, pero conviene más escribir desde la pregunta. A veces solo podemos escribir cuando extrañamos, es decir, cuando nos enamoramos, cuando el Otro abre una falta en nosotros y nosotras. A veces, algunas subjetividades escriben para no alucinar, para separar al Otro invasivo, para armarse al cuerpo y orientar temporalmente la deriva, para sujetarse al hilo de la palabra, al filo de lo descarnado, para encontrar lo vivo en uno o extirpar lo que tiembla como un exceso de movimiento —«Excès de Vitesse» (Marie Davidson, *Un Autre Voyage*, 2015)—.

¿Para quién escribimos cuando escribimos? ¿Por qué escribimos? ¿Escribimos porque el Otro no responde? ¿Escribimos porque «no hay Otro del Otro» (Lacan, 2014), esto es, porque no hay garantía ni última palabra? Escribimos más allá del yo y algo migra al escribir. Escribimos para introducir algo de espacio en el tiempo de la desesperación o la precipitación. Escribimos desde el dolor y con dolor. Algo de eso nos recuerda ese «Lorem ipsum dolor»<sup>5</sup> —como pudieron leer las autoras de *Asparkia* en la plantilla de textos— que en la tradición de la imprenta se escribe casi *ad infinitum* tachando el blanco de la página mientras se espera el manuscrito, entendido como texto *definitivo*. En ocasiones, una escribe o filma solo para poder dedicar el texto, pero *solo* le devuelven versos:

Al día siguiente les mandaba mails a los poetas, que me respondían con beRsos en lugar de besos. [...] Convoqué a mis amigas y les pedí que posaran con la

---

<sup>5</sup> En el texto original, *Sobre los límites del bien y del mal* de Cicerón, leemos: «Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipisci velit» (A nadie le gusta el dolor para sí mismo, o lo busca y desea tenerlo, apenas porque es dolor...).

expresión del que quiere gritar muchas cosas pero ha de tragárselas. (Bonet, 2021, p. 214)

Demoramos la escritura para demorar la confesión, para no arrojar de una vez todos los piropos que te separarán de mí: «Ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura» (Barthes, 2005, p. 122). Escribo para hundir mis palabras en tu carne. Escribo transcribiendo mi deseo de decir, mi deseo de *désir*.

### 3. Hacer rodar los significantes

Serge Doubrovsky —el autor que acuñó el término *autoficción* en su novela *Fils* a finales de los setenta— en un texto posterior, «Autografía/verdad/psicoanálisis», distingue precisamente los textos, bien o mal escritos, «de actores (de la historia, de la escena, de la pantalla) convertidos en autores [...] que consignan, para el deleite del público, sus andanzas» (2012, p. 47) de los textos que quedan atravesados por la función poética del lenguaje que señala Jakobson, véase, aquellos en los que el registro de la vida se somete a las reglas del texto. Así, aunque casi todos, casi todas, tenemos espejos, juegos, fantasmas y palabras demasiado pesadas, la poesía es la de unos pocos sujetos.

La lingüística de Saussure introdujo una articulación entre el significante y el significado que supuso tanto un lazo como un corte. Un lazo que no es otro que «lo arbitrario del signo» (Saussure, 2008, p. 93), la confirmación de la no naturaleza del lenguaje a la que ya apuntó Freud. Y un corte que no es otro que la separación radical entre significante y significado. De este modo, el significado va surcando la vía del sentido —desde lo que a uno lo hace signo y lo convoca especialmente hasta lo que se reúne en el sentido común de la comunidad— y alza la ilusión del entendimiento y de la comunicación —esa comunicación que repararía el malentendido entre los sexos, el odio dentro los pueblos—, así como de la domesticación o apropiación del lenguaje. Por el contrario, para el significante las «consecuencias son incalculables» (Saussure, 2008, p. 95); pues, como dice Lacan (s.f.), la ley del significante es el equívoco.

El significante puede ser tomado como un ser autónomo. Basado en un sistema de diferencias, su existencia produce efectos de cristal: los reflejos y las transparencias, las repeticiones y los juegos de lenguaje crean efectos de sentido inesperados [...]. El significante no comunica: produce un efecto de sujeto. [...] La división del sujeto es el motor de la lingüística, sobre todo, cuando incluye al poeta: comido por los *vers* (palabra que significa a la vez versos y gusanos. [...]) Los versos se las arreglan entre sí, aunque el poeta lo sepa o no. (Vicens en Vicens y Bassols, 2024, pp. 20-22)

Nos dice Carson McCullers:<sup>6</sup> «La verdadera sorpresa está en la escritura misma: las inesperadas combinaciones de palabras, ligeramente arcaicas, la gracia funambulesca de las frases» (2017, p. 99). Escribir implica entregarse al placer del juego con los significantes que permitirá que en el cuerpo textual —el enunciado— quede cifrada la enunciación subjetiva. Y, precisamente, esa enunciación subjetiva viene a pronunciarse sobre el estatuto de un sujeto que no encuentra su propio significante. Pues no hay significante que nos nombre, de forma que nos sentimos expropiados del ser: somos solo un intervalo, un vacío en los eslabones de la cadena significante.

Firmamos para recordar nuestro nombre propio, filmamos ante la impresión del movimiento de los cuerpos, fotografiamos para acercarnos al rostro del ser amado y arrebatárselo al tiempo que lo corroe. Pero, sobre todo, escribimos porque el *lalengua*<sup>7</sup> se enredó en el cuerpo y todavía transportamos sus marcas. Escribimos para traducir lo insensato de nuestra propia *lalangue*, para extirpar lo extranjera que nos hace sentir la lengua materna. Y en cada letra podemos acariciar y aliviar un poco de ese sentimiento, como si cada texto fuera a acariciar la cicatriz que nos dejó, para siempre, la *lalangue*. Puede que cada escritura espere poder desanudar un poco la enredadera de *lalangue* que se cruzó en el cuerpo, un poco más ligera. Desde luego, escribir permite también poner algo de distancia: en cuanto elaboración, despega, tramita, suelta.

El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. (Freud, 2012, p. 128)

Por eso, toda obra supone una implicación subjetiva que permite una separación. «La obra es una falsificación, puesto que, en la medida en que está escrita, no imita los efectos del Inconsciente. La obra [...] falsifica al Inconsciente en su curvatura» (Lacan en Rabaté, 2006, p. 16). Y es esa falsificación de la poesía (literatura, foto, cine, pintura, escultura, videojuegos) lo que permite alcanzar un broche inédito entre lo universal y lo singular que alcanza, toca, lo más íntimo de los lectores y espectadores. Jacques Alain Miller (2018) anota que el cine tiene la función de engañar nuestra *extimidad*. A través de su pantalla oscurecemos un poco la nuestra para permitirnos que nos toque lo que rechazamos de nuestra intimidad.

Y porque la obra es una construcción, un artefacto, un velo, no se puede psicoanalizar ni a una obra ni a un(a) artista. Por mucho que se filtre la vida en la obra, la obra supone una

---

<sup>6</sup> Agradecemos a Iván Navarro su entusiasmo y sus referencias.

<sup>7</sup> *Lalangue* es un neologismo de Lacan (2012) para apuntar a esa lengua del balbuceo y el parloteo con los que los bebés experimentan, esa lengua salvaje que precede al lenguaje domesticado por la gramática.

separación de sí, una desviación, una sublimación. Ya en su primer seminario, Lacan recordaba que, en los planteamientos de Freud, lo recordado, lo revivido, no es lo esencial. «Lo esencial es la reconstrucción» (Lacan, 1996, p. 29). Lo dice muy bellamente Begoña Méndez:

Los diarios femeninos son fascinantes porque revelan los modos en que las mujeres han hecho de la literatura un dispositivo para la reconstrucción de las identidades y la restitución de sus vidas, un artefacto secreto donde fracturarse, alumbrar monstruos y sangrar verdades. (2020, p. 20)

Por tanto, no nos conviene dejarnos engañar por los espejismos, las máscaras o las categorías de la autoficción: la enunciación de una autoría puede alojarse en el punto de vista de un personaje, de dos, o de tres. Puede cobijarse en dos arquetipos opuestos para mostrar la ambivalencia de sus sentimientos. O puede ser todo el texto el que ejerza de soporte de su cuerpo. En el epílogo de *Una mirada a la oscuridad* nos recuerda Philip K. Dick: «No soy un personaje de esta novela, soy la novela en sí» (Schejtman, 2018, p. 41).

#### **4. La letra (es) femenina**

Como avanzábamos, en 1977 Serge Doubrovsky planteó el término *autoficción* para definir su novela *Fils* y así distinguirse de las entonces tan denostadas novelas autobiográficas y las autobiografías. Aunque cambie de máscara o de nombre, el arte del yo, la literatura de lo íntimo, la autobiográfica o la que ficcionaliza la propia vida, hunde sus raíces en diarios, cartas y relatos escritos de puertas para adentro; en la ausencia de un cuarto propio o incluso dentro de ese espacio como límite del mundo de las mujeres creadoras. Por eso, aunque el término *autoficción* no es novedoso, se asienta porque es un término hijo de las protestas del Mayo del 68, momento de revuelta por el malestar de las nuevas generaciones que necesitaban alzar la voz para reivindicar otros tipos de autoridad, otros límites y otra relación con el cuerpo. En la década de los setenta emergen voces *queer*, racializadas, femeninas, así como relatos de supervivientes de los grandes traumas colectivos del siglo XX. Si en el siglo XIX los cuadernos y diarios íntimos recogían aquello que las mujeres callaban, en el siglo XX estas escrituras —textuales, visuales, audiovisuales— cobran otras formas y sus derivaciones en el siglo XXI nos hablan, precisamente, de la interrogación sobre la identidad. Esta supone un significativo amo de nuestra época que también puede pervertirse cuando se convierte en un derecho —el derecho a la intimidad, el derecho a desear desde la singularidad— o en un empuje —nos referimos a cierto imperativo social a definirse, a autoafirmarse, a posicionarse sin ambivalencias, resquicios, sombras o dudas en el orden del ser y del deseo—. Además, la

autoficción también toma su relieve porque, por fin y por suerte, las voces subalternas empiezan a tener un lugar en los templos de la literatura, el cine o la fotografía.

Aunque durante tantos siglos la voz de las mujeres ha quedado relegada al silencio, quemada en la hoguera o condenada al eco, la voz es femenina y la lengua es materna. Isak Dinesen plantea que el arte de contar historias es una tradición oral transmitida solo por las mujeres, incluso cuando estas historias son contadas por hombres, por eso hay «una suerte de genealogía femenina de la letra que debemos saber leer en la leyenda» (Bassols, 2017, p. 170). Anna Pagés nos invita a repensar la historia de la filosofía evocando la voz y el lugar que tuvo Diotima en el *Banquete* de Platón. Ella transmitió el mito del nacimiento de Eros —el amor es hijo de Poros y Penia, del exceso y la pobreza— a través de la voz de Sócrates, quien introdujo ese saber misterioso y resbaladizo en los diálogos de los hombres. Su cuerpo quedó en una posición exterior, tomada como extranjera —la extranjera de Mantinea—. «La voz de Diotima ocupa, en el discurso del filósofo, el afuera de quien habla. [...] Diotima no entra en ese mundo de hombres: señala la falta, el vacío o el blanco en la densidad de discursos masculinos» (Pagés, 2018, pp. 39-40). Diotima es una nota en el margen de la historia de la filosofía que, desde su posición, le recuerda a esta su descompletamiento. Diotima es lo que desquicia las disquisiciones filosóficas porque recuerda lo que no puede quedar representado por el significante. Podríamos entender que, si la filosofía es un hilo de discurso, Diotima es su letra.

Después de trabajar la lógica del significante, Lacan llegó al estudio de la letra entendida como el soporte material de este (2006) y siguió pensándola en *Lituratierra* (2018), como trazo de goce. Mientras un significante remite a otro significante y las palabras hacen cadena y permiten formar figuras metafóricas y metonímicas, la letra es la materia que se desgaja de la significación. En el placer obtenido de la conjunción de la imagen y la letra en el diseño gráfico, nos topamos a veces con una letra que se resiste y se independiza por momentos, se desprende del sentido e incluso dinamita la imagen desde dentro. Nos encontramos con ese tipo de imprenta, ese molde que tiene cuerpo y pesa y que nos recuerda el peso simbólico de la palabra. La letra es, tengamos buena o mala letra, sea legible o ilegible, aquello que apunta a la singularidad del nombre propio en la firma, la marca que ha dejado *lalangue* sobre el cuerpo además de todo lo que hemos dicho y podremos decir.

La palabra *litteratura* (*littérature* en francés) encierra en su interior, en su ligazón, algo que remite a la escritura (*littera*, ‘letra’ en latín) y algo que remite al borrado (*rature* en francés es ‘borradura’ o ‘tachadura’). Incluso en el momento en el que escribimos estas líneas, advertimos que la palabra *literal* es una expresión muy presente en nuestra época, especialmente entre la juventud. *Literal* puede interpretarse como la rúbrica de lo exacto en el lenguaje, la conformidad<sup>8</sup> de la expresión con la letra desprendida de otros posibles sentidos figurados. Pero decir *literal* como expresión de moda, como modo de puntuar y subrayar lo dicho, supone también una añadidura de placer por la lengua que nos recuerda que, si hubiera exactitud en el lenguaje, este siempre queda acompañado de una añadidura: un exceso de placer, un malentendido o algo que queda fuera de traducción.

Lacan también planteó que, mientras el significante está del lado masculino, del lado fálico, del lado de lo universal; la letra está del lado femenino, del lado no-fálico, de lo singular, del no-todo. ¿Implica esto que la letra, en tanto femenina, está del lado de la falta, por tanto, de la invención,<sup>9</sup> de lo que está por venir?

La letra inventa, sin saberlo quien habla, sus etimologías van más allá de ortografías y diccionarios formales de la lengua. Dicho de otra manera, la lengua va a la suya, y los diccionarios y los lingüistas intentan perseguirla como pueden, pero yerran, yerran siempre necesariamente. [...] la idea de la lengua como una unidad de fronteras precisas es una ficción. Solo existe la lengua de la letra que atraviesa y borra fronteras (Bassols en Vicens y Bassols, 2024, pp. 78-79).

Si es femenina, la letra es una pregunta para deletrear para cada sujeto y, sobre todo, un resto con el que se debe contar al hablar. Como ya apuntaba Méndez, hay un vínculo singular entre las ficciones de las mujeres (ya sean literarias, fotográficas, audiovisuales) y las obras que surgen de puertas para adentro, que parten de lo concreto del yo, del cuerpo y de la experiencia, que surgen de una singularidad siempre borrosa para hablar con nombre propio, frente a relatos de pretendida universalidad, totalizadores, también borrosos y desdibujados.

## 5. Umbral hacia las investigaciones de este número

La mirada extraña de una perdiz que la artista visual Francisca Pageo compone cuidadosamente sobre el rostro de una mujer en un *collage* en el que los ojos de ambas se (con)funden abre este cuaderno caleidoscópico. Nos señala la extrañeza de una misma, o la

---

<sup>8</sup> La Real Academia Española plantea lo «literal» como lo «conforme a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas en él».

<sup>9</sup> Por eso, la traducción, en tanto escritura, requiere de una posición más femenina: «Por aterrador que resulte moverse en los terrenos del no-saber, del no-toda, del camino sin trazar, de lo desmesurado y lo no medible, solo al transitar esos caminos que hay que inventar a cada paso [...] la traducción puede gozar de un espacio abierto en el que (re)crear y reconfigurar su tarea» (Molines-Galarza, 2023, p. 81).

mirada que siendo nuestra parece Otra. Otra perdiz, en cambio, descansa en su regazo y mira en la dirección opuesta: hay tantas formas de abordar la subjetividad y su presencia en el arte que no son sino reflejos de muchas miradas. Y así, ya desde la portada de este número 45 de la revista *Asparkia*, nos conjuramos para observar cómo se construye y cuestiona la escritura más subjetiva desde diferentes disciplinas como el cine, la fotografía, la escultura, la literatura y también la investigación histórica y metodológica.

Abrimos el cuaderno mirando al cine de animación a través de la obra de Signe Baumane. Beatriz Pérez Zapata (TecnoCampus, Universitat Pompeu Fabra) presta especial atención en esta investigación al potencial de la animación para representar un yo ficcionalizado y muestra cómo Baumane disecciona la construcción del yo femenino y critica la naturaleza opresiva de los discursos individuales y colectivos en torno a la salud mental y la feminidad. A continuación, la investigación de Alejandra Val Cubero (Universidad Carlos III de Madrid) se centra en diferentes documentales realizados por directoras argelinas que tratan el tema de la guerra y de la participación de las mujeres antes, durante y después del conflicto. Estas directoras son disidentes en tanto que deciden rodar historias que discrepan del relato nacional creado tras la colonización y ponen el acento en el papel de las mujeres en la conformación de la identidad argelina. La investigación de Lledó Morales (Universitat Jaume I) se centra en el cine lésbico español contemporáneo, rama indivisible del Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF), que está empezando a dar voz a autoras lesbianas, y nos presenta historias narradas en primera persona donde la identidad se ubica en el centro de la narración a través del análisis fílmico de *La amiga de mi amiga* (Zaida Carmona, 2022). Y cerramos este primer bloque con una investigación de Paula Blanquer-Adam (Universidad Carlos III de Madrid), que revisa el auge de la autoficción contemporánea dirigida por mujeres desde el año 2000 y su relevancia en el contexto de subordinación de las cineastas en la industria y en su condición de sujetos de la enunciación.

Abordamos la fotografía y sus múltiples ambivalencias y paradojas con la investigación de Mar García Ranedo (Universidad de Sevilla), que se detiene en *lo velado* como recurso estilístico que articula un proyecto artístico, *A propósito de Mansfield*, que alterna fotografía y texto para elaborar mecánicas de construcción identitaria, de forma que la imagen fotográfica se vincula a un relato que vertebra los textos provenientes de los *Diarios* de Katherine Mansfield. En la fotografía, lo velado será un campo ciego en el sentido de que no es visible en la imagen, pero actúa expandiendo significados más allá del encuadre. Por otra parte, Gema Pastor Andrés (Universidad Rey Juan Carlos) pone el foco en prácticas participativas llevadas a cabo por el Colectivo Noctiluca en el proyecto *Reencuadre*, en el que imágenes y

poemas sobre los cuidados permiten estudiar las estrategias de creación comunitaria que activan la agencia entre imágenes y personas, así como observar sus posibilidades para generar nuevos imaginarios y acciones. María del Mar Ramón Soriano, en cambio, se fija en la trayectoria de artistas relevantes como Cady Noland, Tracy Emin o Sylvie Fleury que dan cuenta de que los procesos de experimentación con las identidades pueden ampliarse mediante obras escultóricas e instalativas, más cercanas al uso de significantes implícitos en materiales y procesos que a la representación fotográfica.

La literatura también tiene aquí un pequeño espacio de la mano de Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), que analiza el modo en que la escritora chilena Nona Fernández concibe la autoficción como una estrategia original para indagar en su propio pasado y en la memoria colectiva de Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet en su sexta novela, *La dimensión desconocida* (2016), donde apuesta de forma decidida por la imaginación para complementar los testimonios y da forma a una novela híbrida donde tienen cabida formatos dispares y en la que la figura del fantasma resulta decisiva.

Finalmente, cerramos el monográfico con dos textos que, desde la investigación histórica y metodológica, abordan cuestiones transversales a los estudios de género. Neus Ribas San Emeterio se fija en la figura de Carmen Tórtola Valencia, una bailarina que desarrolló una carrera artística y creativa en el mundo del espectáculo de finales del siglo XIX y principios del XX rebelándose contra el control masculino. Siendo expuesta y escrutada su vida íntima en entrevistas y fotografías, tuvo que crear una biografía que mezclaba elementos verídicos con algunas invenciones. Y, por último, cierra esta colección de textos el trabajo de Lucía Expósito-Cívico, Rita Ortega Ruiz y Rosa María Medina Doménech (Universidad de Granada), que contribuye a las innovaciones metodológicas que el feminismo viene planteando, centrándose en la reflexión sobre nuestras investigaciones, enmarcadas en los estudios culturales de la memoria histórica desde el concepto de «metodología espigadora», a partir del diálogo interdisciplinar entre la propuesta de metodología carroñera de Jack Halberstam y la práctica documental de Agnès Varda. En su artículo exploran cómo el uso de esta metodología puede redefinir el concepto de archivo y considerarlo una práctica feminista a la que denominan «práctica de archiva».

Detenemos en la gran variedad de manifestaciones artísticas y en la investigación histórica y metodológica en la que se han centrado las investigadoras a las que se da cita en este número no hace más que certificar el crisol de miradas y aproximaciones que se sitúan en las escrituras de la intimidad y que pueden recogerse bajo el paraguas de aquello llamado

autoficción. Todo texto, por tanto, interroga a la letra que nos marcó. Desde aquí, invitamos a leer los textos que este número contiene como preguntas femeninas sobre la autoficción.

## 6. Referencias

- Alonso Cano, Oriol. (2018). *La caricia del fantasma*. Editorial Cuadernos del laberinto.
- Barthes, Roland. (2005). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI. Trad. Eduardo Lucio Molina y Vedia.
- Bassols, Miquel. (2011). *Tu Yo no es tuyo. Lo real del psicoanálisis en la ciencia*. Editorial Tres Haches.
- Bassols, Miquel (2017). *Lo femenino. Entre centro y ausencia*. Grama Ediciones.
- Bonet, Paula. (2021). *La anguila*. Anagrama.
- Carson McCullers. (2017). «*El mudo*» y otros textos. Seix Barral. Trad. José Luis López Muñoz.
- Dobrovsky, Serge. (2012 [1980]). Autobiografía/verdad/psicoanálisis en Casas, Anna (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 45-64). Arco/Libros.
- Ernaux, Annie. (2023). *La escritura como un cuchillo*. Editorial Cabaret Voltaire. Trad. Lydia Vázquez Jiménez.
- Freud, Sigmund. (2012). *Obras completas. Volumen IX. El delirio y los sueños en la «gradiva» de W. Jensen, y otras obras (1906-1908)*. Amorrortu Editores. Trad. José L. Etcheverry.
- Gutiérrez, Francisco. (2022). Aquiles y el ardor. *Punto de fuga. Revista digital de la Sección Clínica de Madrid Nucep*. Recuperado de <https://puntodefugarevista.com/aquiles-y-el-ardor/>
- Lacan, Jacques. (1996). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2006). *Escritos 1*. RBA.
- Lacan, Jacques. (2012). *Hablo a las paredes*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2014). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2018). *Lituratierra. Otros escritos*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (s.f.). *Seminario XXI: Les non dupes errent (Los no incautos yerran)*. No publicado.
- Méndez, Begoña. (2020). *Heridas abiertas*. Wunderkammer.

Miller, Jacques Alain. (2018). *Del síntoma al fantasma. Y retorno*. Paidós.

- Molines-Galarza, Núria. (2023). Deconstruyendo los discursos del género en la traducción. El *Fedro*, «La farmacia de Platón» y el nacimiento de la escritura diseminada en Martínez Carrasco, Robert y Villanueva Jordán, Iván (Eds.), *Representaciones críticas en el sistema sexo/género: Entre lo transnacional y lo local* (pp. 67-85). Editorial Universitat Politècnica de València.
- Navarro, Iván. (20 de diciembre de 2023). *El estilo (que) nos posiciona*. Escuela Lacaniana de Psicoanálisis del Campo Freudiano. Comunidad Valenciana. Recuperado de <https://elp-cvalenciana.org/el-estilo-que-nos-posiciona/>
- Pagés, Anna. (2018). *Cenar con Diotima. Filosofía y feminidad*. Herder.
- Palomera, Vicente. (2012). *De la personalidad al nudo del síntoma*. Editorial Gredos.
- Rabaté, Jean-Michel. (2006). *Lacan literario. La experiencia de la letra*. Siglo XXI.
- de Saussure, Ferdinand. (2008). *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada. Trad. Amado Alonso.
- Schejtman, Fabián. (2018). *Philip Dick con Jacques Lacan. Clínica psicoanalítica como ciencia-ficción*. Grama Ediciones.
- Suau, Nadal. (2023). *Curar la piel. Ensayo entorno al tatuaje*. Anagrama.
- Vicens, Antoni y Bassols, Miquel. *Radiofonía y Litoralterra. Dos goznes en la última enseñanza de Lacan*. RBA.
- Zafra, Remedios. (2024). *El informe. Trabajo intelectual y tristeza burocrática*. Anagrama.