

**Treball de Recerca de Final de Màster**

Sandra-Maria Calvo Avellaneda

***Las fronteras del relato de la identidad femenina.***

Una reescritura desde la propuesta de un *modelo virtual*  
para reflexionar sobre la cuestión identitaria.

Dirigit per: Dra. Virginia TRUEBA MIRA

**Curs 2018-2019**

(juny 2019)

**Universitat de Barcelona - Facultat de Filologia**





**Universitat de Barcelona**  
Facultat de Filologia  
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació  
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

**Treball de Recerca de Final de Màster**

Sandra-Maria Calvo Avellaneda

***Las fronteras del relato de la identidad femenina.***

Una reescritura desde la propuesta de un *modelo virtual*  
para reflexionar sobre la cuestión identitaria.

Dirigit per: Dra. Virginia TRUEBA MIRA

**Curs 2018-2019**  
(juny 2019)

---

Firma de l'estudiant

Firma del director/a de recerca

Data i segell de la Secretaria del  
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la  
Literatura i Comunicació



## Índice

1. Una aproximación a la cuestión identitaria	7
2. Un paseo por las fronteras de la identidad: relatos femeninos para la configuración de un <i>modelo virtual</i>	18
3. A propósito de la voluntad de permanecer en lo efímero	42
4. Si es que alguna vez fuimos alguien (o algo)	62
5. Anexo	64
6. Bibliografía	81



## 1. Una aproximación a la cuestión identitaria

Una de las preguntas más recurrentes que ha atravesado el pensamiento occidental desde antaño, ha sido la de quiénes somos y, muy estrechamente relacionada con ésta, por qué somos como somos. Sin duda, esta disputa se ha abordado con mayor o menor intensidad dependiendo de cada etapa histórica, pues se ha ido planteando desde distintas posiciones, reformulando así su concepción según su contexto. Nos encontramos, entonces, frente a la cuestión identitaria.

Lo que se plantea en este trabajo no es responder a esta gran pregunta a través de un recorrido fundamentado en una linealidad temporal, dada la extensa cantidad de obras que se ocupan de dicha temática y los múltiples ámbitos desde los cuales esta cuestión puede ser tratada, sino focalizar la atención en una serie de prácticas identitarias desarrolladas por figuras femeninas, tanto internacionales como nacionales, que se sitúan, a través de sus procedimientos artísticos, en las fronteras de dicha cuestión, es decir, en espacios ambiguos desde los que cuestionan el concepto de identidad como unidad esencial. Con esta aproximación, más bien desordenada (si es contrastada con los relatos de la historia basados en la sucesión de acontecimientos de forma consecutiva), abordaremos la problemática de la identidad desde el dibujo y la reescritura de un mapa que no pretende ser descriptivo, sino relacional. Pero para ello, primero debemos preguntarnos por qué esta cuestión es relevante (o no) en nuestros días y, seguidamente, plantear una propuesta de análisis que pueda ser acogida desde el campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada.

En primer lugar, la cuestión identitaria genera varias controversias, y es que el preguntarnos por quiénes somos parece haber requerido -a lo largo de la tradición occidental- una especial atención a otra disputa íntimamente relacionada: la subjetividad, tal y como analiza Begoña Sáez en su artículo *Formas de la identidad contemporánea*, en el cual nos detendremos para entender el giro sobre la comprensión del “ser” en occidente. Sin embargo, el contexto capitalista en el que nos encontramos y la primacía de la era de la imagen han llevado al límite ese paralelismo, difuminándolo. El complejo social actual, intuido por pensadores como Guy Debord con *La sociedad del espectáculo*, se despliega en un campo donde los mecanismos del aparato metafísico se han aposentado en el terreno de juego del sistema capitalista, el cual prima una economía de las subjetividades que coloca,

consecuentemente, al sujeto en el centro de su ideología. Además, parece haber incrementado el interés (alimentado por los medios) respecto a las cuestiones de género, hecho que acrecienta la sensación de que la pregunta sobre la identidad está a la orden del día, así que, en este contexto, ¿tiene sentido preguntarse quiénes somos? Y, si es así, ¿en qué términos se debería pensar a éste “quien o “quienes”? ¿O, tal vez, deberíamos sustituir el “quién” por un “qué”?

Para responder a estos interrogantes, es necesario observar en qué lugares se ha situado al “ser” a lo largo de la tradición occidental y, seguidamente, observar nuestro contexto más cercano para intuir dónde puede encontrarse ahora, si es que es posible “ser” en alguna parte. En una aproximación a la historia de occidente, no se puede obviar el hecho de que éste ha tendido a basar los fundamentos de sus sociedades en dicotomías, dualidades y binomios que, desde una perspectiva política, han sido entendidos como una estrategia útil para proponer una posición de poder y dominio entre los componentes, supuestamente antagónicos, de dichas unidades. Cuerpo/mente, mujer/hombre, baja/alta cultura... y así un sinfín de clasificaciones más, acuñadas a los parámetros de lo que buena parte de los pensadores posestructuralistas de los años sesenta llamarán metafísica.

La metafísica es, pues, una vertiente de la filosofía que se encarga de pensar los principios del ser estableciendo regiones de verdades absolutas y que se fía de sus propias palabras, que no sospecha de sí misma, es decir, un pensamiento identitario negador de la vida fluida y de la transformación. Su *modus operandi* se basa en atribuir la categoría de realidad a sus significados contruidos y, de este modo, genera dicotomías excluyentes, consecuencia clara de un pensamiento esencialista que sienta sus bases en la dualidad. Begoña Sáez explica el desarrollo del papel de la identidad del siguiente modo:

Desde los presocráticos y hasta mediados del siglo XIX, la discusión sobre la identidad se funda en categorías clave de la metafísica clásica tales que substancia, unidad e igualdad. Y ello se debe a que la identidad se concibe en relación a un ser que se define en términos de esencia, es decir, se define como un ser inmutable, uno y eterno. [...] Así, la identidad convive a lo largo de ese vasto período con la diferencia sin ningún conflicto no ya real sino ni siquiera

---

<sup>1</sup> El capitalismo tardío ha sido analizado por diversos teóricos/as en el campo de las humanidades. En este trabajo, nos centraremos en las teorías desarrolladas por Ingrid Guardiola y Martí Peran, las cuales nos ayudarán a contextualizar el marco aquí estudiado.

probable. Luego la mismidad, que debe entenderse aquí a la vez como condición y característica del ser uno mismo, está en la base exclusiva de la discusión moderna acerca de la identidad. (2007, 41)

Como desgrana la autora, que la mismidad se encuentre “en la base exclusiva de la discusión moderna acerca de la identidad” se debe, en parte, a las figuras de Descartes y Kant, pues mientras con el primero se consolida la concepción metafísica de la subjetividad como principio epistemológico, es decir, se sitúa en el centro del pensamiento moderno a la primera persona gramatical, con el segundo la cuestión de la identidad pasa por los engranajes de un ser que da forma al mundo a partir del idealismo, esto es, un sujeto cognoscente que se entroniza sobre la materia en virtud de una razón que se proclama fundamento último de todas las cosas. Consecuentemente, este hecho implicará que «la tradición occidental ha privilegiado [...] una idea de individualidad que ha escindido lo espiritual de lo carnal [...] desplazando lo material a un plano secundario o a la más absoluta insignificancia» (Clúa, 2007, 181). Esto quiere decir que la subjetividad, por ende, la identidad, si se concibe hasta entonces en algún lugar, es en la mente. Mas teniendo en cuenta las diferencias entre ambos pensadores, al desplazar lo material a un lugar secundario, el cuerpo, en estos parámetros, responde de forma mecánica a aquello que dicta la razón, dando pie a la concepción de éste como mero contenedor.

Por otro lado, a mediados del siglo XIX, se efectúa un giro respecto a la comprensión del ser, cuya fuerza reside en entender a éste como un devenir<sup>2</sup>, dicho de otro modo, como un proceso; en un intento de erradicar el dualismo antes visto y elaborando un giro sobre la subjetividad desde la tardía modernidad hasta la contemporaneidad<sup>3</sup>. Con Nietzsche, «somos en tanto que llegamos a ser lo que somos [...] si es que nos empleamos en ello» (Sáez, 2007, 45), y esto coloca a la identidad en las variables del porvenir, pues el ser pasa a entenderse como acción porque la voluntad de poder se convierte en el eje dinámico de la vida. El “yo” de la modernidad es sustituido por el “sí mismo”, un para sí donde la identidad es

---

<sup>2</sup> Si bien otros filósofos como Heráclito ya fundamentan su pensamiento en la concepción vital como un devenir, “nada es permanente a excepción del cambio”, Sáez acuña a esta época (la segunda mitad del siglo XIX), con la aparición del pensamiento de Nietzsche, el giro definitivo hacia la comprensión del ser como mutable, cambiante y diverso.

<sup>3</sup> Con “contemporaneidad” aquí no nos referimos a actualidad. Diversos/as teóricos/as, entre ellos/as, Iván de la Nuez, comprenden el fin de la contemporaneidad en la caída del muro de Berlín (1989) y el atentado terrorista contra las Torres Gemelas, en 2001. Así, cuando nos refiramos a “contemporaneidad” de ahora en adelante, nos referiremos al espacio temporal contenido entre los años sesenta del siglo XX y el inicio de la Era digital, es decir, los primeros años del siglo XXI.

entendida como acción lingüística, pues al defender la tesis «no hay hechos, sólo interpretaciones», entendemos que el ser se da en el lenguaje, y entra en juego el círculo hermenéutico para su definición. Sin embargo, en este periodo, como nos hace ver Sáez, el objeto de las discusiones respecto a la identidad continúan siendo formuladas desde un “ser” esencial, a pesar de que éste se haya alejado de la mismidad para ser entendido desde la alteridad. En los años sesenta del siglo pasado, se recupera con fuerza este pensamiento en nuevo intento de desmontar la metafísica, dando paso a la concepción postmetafísica de la identidad, donde los grandes relatos caen y el marco del humanismo ya no es viable, como tampoco lo serán ya los discursos positivos ni conclusivos respecto al entendimiento sobre la cuestión identitaria.

Sáez advierte, después de este recorrido temporal, las figuras de Michel Foucault, Paul Ricoeur y Judith Butler como precursoras claras para la consideración del cuerpo como espacio clave donde desentrañar la configuración de la identidad. En primer lugar, y de la mano del pensamiento de Foucault, la identidad no puede ser entendida ya sin la relación con la realidad externa que se asimila de manera discursiva. El pensador trató de descifrar la identidad a través de una arqueología motivada por encontrar, en los resquicios de nuestro pasado, los fundamentos de los discursos en los que se sustentan las verdades que se aposentaban como totalitarias, y visibilizó, a través del análisis de ciertas estructuras arquitectónicas, como el *panoptismo*, la situación de poder que se ejercía por parte del estado sobre el cuerpo como núcleo de control. En segundo lugar, «si con Foucault la identidad se desvincula del interés epistemológico [...] en Ricoeur la identidad pone fin a la relación unívoca con la mismidad, pues la concibe, en tanto que acción lingüística, en tanto que discurso, en relación con la alteridad». Con Ricoeur la mismidad se desmonta al entender el “sí mismo” como “otro”, y dando paso así a una identidad dinámica que es compaginada con la diversidad. Así mismo, los estudios de Butler sobre el carácter performativo de la identidad, que convierte al sujeto «en objeto de la propia (re)creación que se lleva a cabo en el marco de un discurso nunca ajeno al poder institucional», replantean además la posición del cuerpo como ‘cuerpo sexuado’, el cual debe ser entendido como el resultado de un contexto normativo que, consecuentemente, lo convierte en un agente normativo. Paulatinamente, el cuerpo ha ido cobrando cada vez más importancia en las cuestiones identitarias, dando paso así a una mayor atención al mismo y convirtiéndose en un referente experiencial clave para la comprensión y la creación

del relato identitario actual, pues como afirma Elsa Muñiz en *Pensar el cuerpo*, actualmente:

El cuerpo de los sujetos representa algo más que sus capacidades físicas, adquiere una importante significación para su propia existencia al tener la posibilidad de construirse de la manera en la que le gustaría ser. En la actualidad, lo individual es responsabilidad del propio actor, el cuerpo forma parte del proyecto identitario de una persona [...] la enorme diversidad en las apariencias y prácticas corporales en las diferentes culturas, ha permitido avalar las ideas sobre el cuerpo como un constructo social, socavando la naturalización de la que ha sido objeto el cuerpo humano y desestabilizando una de las certezas más preclaras de la modernidad. El cuerpo no es ahora un imperativo absoluto, es una realidad realtivizada que permite cuestionar también la moral única desde la que hasta hace poco tiempo se definía al ser humano universal. (2007, 7)

El cuerpo, entonces, tal y como analiza Isabel Clúa en su artículo *Género, cuerpo y performatividad*, es un espacio ambiguo por el que transitan nuestras múltiples identidades, las cuales a veces confirman los discursos normativos y, otras, los subvierten «haciendo explícito el carácter construido y performativo de la propia identidad» (2007, 181). Pero, para entender su papel en nuestro contexto más inmediato debemos, primeramente, tener en cuenta la intrusión del espacio virtual en nuestra cotidianidad y, en segunda instancia, escrutar sus mecanismos dentro del contexto capitalista, prestando atención al papel de la autorrepresentación dentro de este marco.

Como iremos viendo a lo largo de esta investigación, el sistema capitalista propone una ideología que sitúa al sujeto en el epicentro de su composición, y es desde esa posición desde la que se le exige una capacidad de autorrepresentación determinada y esencialista. Decimos aquí “esencialista” porque esta autorrepresentación está regida por unas características muy claras que tratan de homogenizar a la sociedad y que parecen haberse convertido en la única manera de afrontar la existencia: el positivismo y la cultura del proyecto, conceptos desarrollados por Martí Peran e Ingrid Guardiola y que veremos más adelante. Así mismo, la sociedad actual alberga un lugar privilegiado para la subjetividad, monetizando la identidad del sujeto (el cual debe ser positivo, proactivo y, sobre todo, “real”), a la par que fomenta una idea esencialista del ser, donde éste se concibe y desarrolla como apariencia. Una apariencia que, paradójicamente, debe

proclamarse como verdadera. Como analiza Paula Sibilia en *La Intimidación como espectáculo*:

En este siglo XXI [...], se convoca a las personalidades para que se muestren, [pues] en medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad "interiorizada"<sup>4</sup> hacia nuevas formas de autoconstrucción. (2008, 28)

El sujeto es hoy responsable de su propia construcción, y el papel del cuerpo es fundamental ya que es a través de su imagen sobre la que se proyecta y se difunde su apariencia. Desde luego, este ser ya no reside solo en la mente, sino que encuentra en la exhibición corporal el espacio definitorio de sí, a la vez que es invisibilizado por el resto de identidades que comulgan con él en la eucaristía pantallística donde todos se muestran. Por eso mismo, la exposición y modificación de nuestros cuerpos, a través de la *imagen pobre*<sup>5</sup>, son prácticas cada vez más interiorizadas en nuestro día a día, y este hecho vuelve a situar al concepto de identidad en un lugar ambiguo y contradictorio, sorteando su comprensión en un intento de identificarla entre las personas, las imágenes y las cosas.

Si, como hemos venido diciendo, la performatividad de la identidad ha sido asumida, ¿por qué parece resurgir una necesidad de fundamentos basados en la autenticidad para explicar la autorrepresentación en el espacio virtual hoy? ¿Y de qué modo podemos analizar estas intuiciones desde una perspectiva académico-creativa? Como anunciábamos al principio, en este trabajo, se plantea una reescritura sobre las fronteras de la identidad, particularmente la identidad femenina, creando un *modelo virtual* (concepto extraído de la teoría sobre las convenciones genéricas literarias de Jean-Marie Schaeffer, que veremos más

---

<sup>4</sup> Paula Sibilia realiza una comparativa entre las características de la subjetividad moderna y la contemporánea. Explica en este punto como la introspección ha quedado debilitada y desarrolla en su libro la idea de "extimidad", el fenómeno que se da en la actualidad al exponer en el espacio virtual, de un modo cada vez más naturalizado, aquello que se entiende como privado.

<sup>5</sup> La artista y ensayista Hito Steyerl, en su libro *Los condenados de la pantalla*, da nombre a la *imagen pobre* como aquella réplica de una imagen original que habita la red, y la define de la siguiente manera: «La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpen proletaria en la sociedad de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de la exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción», dentro del capítulo "En defensa de la imagen pobre". (2016, 34)

adelante) donde, a través de una relectura de las obras de diversas artistas internacionales y españolas, se formula un paseo sobre la deconstrucción del relato en mayúsculas de la identidad.

Puestos en esta tesitura, es fundamental focalizar la atención en la relación de las mujeres con la cuestión identitaria, ya que serán prácticas femeninas las que nos ayudarán a repensar las fronteras de la identidad en esta investigación. La mujer ha recorrido, a lo largo de la historia, el pensamiento occidental como la figura que encarnaba la alteridad. En el contexto de la filosofía basada en el binarismo, la mujer se equiparó, la mayoría de las veces, al campo del cuerpo, y el hombre se asoció al de la mente. Empero, Clúa, advierte que no es hasta la modernidad que el papel de la mujer se agudiza como “el otro”. Con el asentamiento del capitalismo industrial, dirá la autora, los espacios que antes eran claramente ocupados por hombres, es decir, el espacio público, empiezan a ser ocupado también por las mujeres, hecho que problematiza el orden hasta entonces no cuestionado. En ese contexto, el imaginario que rodea a lo femenino cae en una batalla que debe lidiar con sus propias contradicciones. La mujer había sido hasta entonces asociada a la naturaleza, a lo virginal, al hogar... sin embargo, estas fantasías «generan también una gama de imágenes en las que aquella deviene un ser irracional, incivilizado, salvaje y en último término incontrolable.» (Clúa, 2007, 189) Así mismo, la mujer también pasa a ser concebida como lo artificial, a ser asociada a la máscara, y se generan nuevos estereotipos como la *Femme fatale*. De este modo, el papel de la mujer, es decir, lo radicalmente otro, desata esta doble concepción, que es atribuida de manera simultánea. Desde los años sesenta del siglo XX, con la aparición de la lucha feminista, la problemática sobre la relación entre las mujeres y la identidad no ha dejado de estar en vigor y, tal y como advierte Muñiz, «lo que es y ha sido relevante para el feminismo es la aceptación de la fractura cultural entre cuerpo y mente y la persistente asociación del cuerpo devaluado con lo femenino» (2007, 9). El feminismo, en todas sus olas, se ha visto íntimamente relacionado con el cuerpo, y desde él se han obtenido múltiples respuestas para las muchas teorías que se desarrollan alrededor de la cuestión identitaria.

Por este motivo, hemos creído conveniente elaborar una reescritura sobre el relato de la identidad desde discursos femeninos, y particularmente mediante prácticas que cuestionan todas estas problemáticas desde las fronteras de lo no establecido. Estrechamente ligado con esta manera de elaborar un relato alternativo,

se ha creído oportuno, también, prestar atención a la confección de derivas que tienen más que ver con una estructura rizomática que arbórea, citando los conceptos desarrollados por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*, pues parafraseando a los autores antes referenciados, «muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol». Cuando en *Mil Mesetas* se lanza el imperativo material “haced rizoma y no raíz”, lo que se cuestiona es el pensamiento esencialista que parte de un principio para aterrizar en un fin concluyente. En esta metáfora botánica, el árbol vendría a entenderse como una unidad ordenada y jerárquica mientras que la hierba, el césped y los bulbos serían entendidos como colectivos horizontales que se expanden e interconectan sin un orden aparente, que transitan y trazan recorridos discontinuos y amorfos. El rizoma “no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (2008, 25).

Los acontecimientos, en la vida, nos pasan de manera desordenada y caótica, igual que cuando navegamos por Internet y vamos de un *link* a otro. Las palabras también son formas, y los textos también son cuerpos, continentes, aunque se haya eludido este factor en determinadas ocasiones. La plasticidad de los *corpus* textuales a menudo pasa desapercibida, devaluando así al placer estético, obviando por completo su superficie. Pero en un momento como este, en que las reivindicaciones a favor del placer sexual y de la liberación de las etiquetas vuelve a estar en auge y en pleno debate, no estaría de más poner un poco de nuestra parte por cuidar al cuerpo de nuestros pensamientos, los cuales van de la mano e incluso se podría decir que devienen en la misma cosa. No se trata de convertir las monografías, los artículos o los trabajos finales de grado o de máster y las tesis doctorales en ‘libros de artista’, sino de, al menos, crear un espacio donde el contenido y la forma (que tantas y tantas veces concebimos como conceptos antagónicos) convivan en un mismo plano y respondan juntos a sus propias necesidades.

En este caso, y volviendo a la cuestión que nos ocupa, plantearemos un mapa que deriva por diversas obras que operan desde las fronteras de la identidad femenina: des-dibujándola, desapareciendo y manifestando la multiplicidad y la performatividad de la misma. Pero dicho mapa no está basado en una estructura hierática, sino que bebe de la teoría relativista de Jean-Marie Schaeffer.

La propuesta pragmática de Schaeffer (2009) en su libro *¿Qué es un género literario?* se basa en preguntarse cómo son usados a nivel comunicativo los géneros literarios. *Grosso modo*, el autor parte de la base de que éstos son una convención, profundiza en la relación que el texto guarda con el supuesto género al que pertenece y advierte y conceptualiza cuatro tipos de convenciones genéricas: las constituyentes, las reguladoras, las tradiciones y las “de lectura”. Para llevar a cabo este estudio, nos centraremos en la última de éstas. Si bien es cierto que existen diversas maneras de “encasillar” y/o “clasificar” textos, focalizaremos la atención en la óptica que responde a una lógica analógica, es decir, la que pone en el epicentro del estudio al lector (si especificamos el campo de la literatura) y/o al público, espectador o “sujeto que experimenta” si nos adentramos en el mundo de las artes visuales.

En la actualidad, existen plataformas virtuales que permiten desarrollar este ejercicio clasificatorio analógico de manera inmediata. Hoy por hoy, la convivencia de los individuos en una sociedad hipermediatizada nos somete a un bombardeo constante de imágenes y textos que consumimos de manera masiva. La leyenda urbana de que las nuevas generaciones (denominada por una gran mayoría como la generación de los *millennial*) “no leen” es una falacia con la que se debe acabar. Al encontrarnos en estas condiciones (que, como todo, tienen sus pros y sus contras), se han desarrollado aplicaciones que, a través de nuestros *smartphones*, nos permiten “guardar”, “componer” y “clasificar” las imágenes y textos que consumimos a diario bajo premisas reguladas por nosotros mismos. Un ejemplo de este hecho es la aplicación *Pinterest*, popular por sus “tableros” de imágenes donde cada usuario puede organizar sus ideas con tan sólo un *click*. La propuesta de dicha *App* hace un llamamiento al público de la siguiente forma:

La próxima vez que encuentres una idea que quieras guardar, simplemente piensa en *Pinterest*. Organiza todo en colecciones y, cuando sea la hora de ponerse manos a la obra, te resultará muy fácil encontrar las ideas que has ido guardando.

Por otro lado, en 2017, la red social *Instagram* actualizó su aplicación ofreciendo, entre otras funciones, una pestaña que permitía a los usuarios guardar (en la misma plataforma) las imágenes que deseara conservar, para poder volver a verlas cuando éste quisiera. De este modo, a partir de un “caos” visual al que nos enfrentamos constantemente, el usuario tiene la opción de crear carpetas virtuales donde establecer un orden, un régimen *amateur* de intereses propios.

Consumir datos en la red de manera masiva ya no es ninguna novedad. Tal vez en lo que se deba profundizar o reflexionar hoy es en qué uso le damos a tales imágenes y textos, de qué modo los interiorizamos, cómo las imágenes que decidimos guardar en nuestra carpeta de “Post Guardados” o la creación de un nuevo tablero en *Pinterest* acaban por hablar de nosotros mismos y, a la par, se convierten en un reflejo de las relaciones que establecemos entre todas ellas, es decir, prestar más atención a cómo estos actos (que de tan automatizados, parecen involuntarios) construyen, en cierto modo, una lectura de nuestra propia subjetividad. Pues que alguien decida guardarse tales *posts* y otra persona otros, nos diferencia y, en la medida en que nos acerca o nos distancia, define nuestra construcción como sujetos.

Pensemos en un sujeto que agrupa las imágenes que consume, en dos niveles: uno inmediato (basado en conservar imágenes por el simple hecho de que gustan o llaman la atención) y otro con la voluntad de organizarlas en categorías. Pensemos en este segundo procedimiento, es decir, en guardar imágenes porque éstas tienen un “algo” (probablemente todavía indefinible) que las relaciona. En este caso, la elección de dichas imágenes, obras, textos, canciones, etc., no será gratuita, sino que se basará en una “esencia” que, en sí, las engloba. El escritor y docente David Viñas Piquer define este “algo” en el capítulo “De cómo A se parece a Z y B se parece a Z pero A y B no se parecen entre sí”, en su libro *El enigma Best-seller*, de la siguiente forma:

Son los lectores quienes, tras leer ciertas obras, tienden a relacionarlas sin que hayan apreciado ningún conjunto de rasgos textuales compartidos por todas ellas. Después de la lectura, les ha quedado la sensación de un vago parecido, pero no hay manera luego de justificar ese parecido apelando a ciertas marcas textuales concretas y sólo queda entonces la búsqueda de un referente común para todas ellas. (2009, 34)

Se trata, entonces, de una manera inédita de relacionar obras, un proceso que desarrolla la configuración de un nuevo paradigma genérico a partir de fenómenos externos a los propios textos, los cuales convergen en una nueva clasificación gracias a una experiencia lectorial común, parecida. En este proceder, se genera lo que Schaeffer llama un “modelo virtual”. Un modelo virtual vendría a ser, dicho de una manera coloquial, un “cajón” en el que se depositan obras que, aunque tengan poco o nada en común entre ellas, comparten una misma etiqueta

establecida bajo unos parámetros propuestos e intuitos por el lector. De este modo, tal y como apunta el autor:

En cuanto a los nombres de géneros relacionados con clases basadas en una relación de semejanza causalmente indeterminada, su descripción pasa por la construcción de un *tipo textual ideal*: este tipo, construido generalmente a partir de ciertas obras consideradas como «ejemplares» del género, es a menudo tratado como una definición de comprensión del género, mientras que, en realidad, se trata de una ficción metatextual. (2006, 122)

Así pues, el conjunto de obras que se establecen dentro del nuevo *modelo virtual* se adhieren a él con mayor o menor intensidad, participan más o menos de dicho ideal. La relación entre los textos y el modelo genérico sólo se puede leer en clave de variación o de desvío, ya que detrás de cada elección existen unos argumentos a los que hay que prestar atención, para poder comprender por qué el lector decide incluir (o no) un texto dentro de tal categoría.

Las obras a las que prestaremos atención a continuación reflexionan y ponen en entredicho el gran relato sobre la construcción identitaria y, como ya hemos dicho, han sido tomadas de diferentes figuras femeninas que han operado dentro del campo del arte en occidente. El *modelo virtual* que se plantea, entonces, se presenta como un recorrido posible, entre muchos otros, que circula por las fronteras de la identidad femenina, donde analizaremos de qué modo las obras en cuestión se acercan más o menos a la problemática de entender la identidad como una unidad esencialista y, una vez planteado dicho mapa, nos detendremos en la actualidad para reflexionar acerca del estado de la cuestión identitaria.

## **2. Un paseo por las fronteras de la identidad: relatos femeninos para la configuración de un *modelo virtual***

La sociedad de las imágenes, desde su origen, si revela algún tipo de problemática, es su relación con lo ‘real’, o con lo que hasta entonces se entendía como ‘real’ bajo los parámetros de la convencionalidad. Así, partiremos de la base de que detrás de una imagen siempre existe un entramado político e ideológico que la explica, incluso si la imagen en cuestión es la más banal del mundo. La invención de la técnica fotográfica nace en el paso de la era preindustrial a la industrial, y fue el estamento de la clase burguesa el que, en un principio, hizo uso del retrato fotográfico de manera privilegiada para la autorrepresentación y afirmación de su ascenso social, tal y como hasta entonces había pasado con el retrato pictórico. No es hasta finales de los años treinta del siglo pasado que la fotografía pasa a popularizarse y a ser asequible a un campo más amplio de gente con las *Kodak*, dejando atrás al trípode y alcanzando la independencia y fácil manipulabilidad del artefacto gracias a un mecanismo mucho más ligero, llegando así a una nueva clase media y consumista occidental que también tuvo la oportunidad de retratar su mundo y mostrar su entorno más inmediato: la familia, el hogar...

Paralelamente, y por lo que concierne al campo artístico, la intrusión de la fotografía acarrió, además, importantes cambios. Si, hasta entonces, a lo largo de la historia siempre se habían llevado a cabo las réplicas de obras artísticas, cuando se habla de la fotografía se trata de una reproducción nunca antes vista. Tal y como analiza Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, después de la imprenta y la litografía, la fotografía sustituye a la mano del artista por el ojo que mira, es decir, se efectúa un traspaso que va de la manualidad a la objetividad, y este cambio produce, a su vez, una aceleración de la propagación de las imágenes. Para Benjamin, la fotografía permitiría, a partir de ese momento, sacar a la obra de arte de la tradición para hacerla reposar en otro contexto, el de la masa socialista. Vislumbró que el arte, sería pensado para devenir reproducido y que la lógica que lo explicaría sería política, desvinculándolo así del uso ritual y subjetivista (si pensamos en el “yo romántico”) que convertía a las obras en únicas e irrepetibles. Sin embargo, tal y como apunta Amalia Martínez en *De Andy Warhol a Cindy Sherman*:

La fotografía entra en los libros de historia del arte como la responsable de la definitiva aceleración del proceso de densificación icónica de nuestra sociedad y como medio que suplanta la función de memoria visual que hasta entonces había tenido la pintura, empujando a ésta a la exploración de nuevos lenguajes. Parecía, así, que la función natural de la fotografía no es otra que la de documentar la realidad, y que su modo de operar es la simple captación mecánica de lo que acontece frente a la cámara. (2000, 221)

Así mismo, la nueva técnica que ofrecía una reproducción fidedigna de las obras de arte, acarreó dos consecuencias dentro del concepto de obra de arte tal y cómo había sido entendida hasta entonces: la pérdida del aura y la revalorización de la obra “original”. Además, la fotografía, desde el papel fundamental que desempeñó como aliada de las prácticas de arte efímero y conceptualistas de los años sesenta, acabó por consagrarse en los años ochenta cuando dejó de ser utilizada como simple registradora de la realidad y se empezó a prestar atención a sus facultades plásticas. Desde entonces y hasta nuestros días, la fotografía es un medio más que sirve para abordar distintas temáticas dentro del campo artístico y, concretamente, en las obras que nos ocupan en este apartado, ésta funciona como una herramienta desde la cual las artistas analizadas han hecho evidente la deconstrucción de la dudosa identidad como esencia, además de contradecir y criticar a los valores de la tradicional representación femenina como ente natural y virginal, basada en las estructuras sociales patriarcales.

Desde una perspectiva social, también la fotografía empezó a hacer uso cada vez más de sus facultades técnicas para formar parte de uno de los múltiples soportes sobre los que se plasmamos nuestro relato identitario. De este modo, las fotografías en la puerta de casa con toda la familia que se hacían en los pueblos dejaron de estilarse, de hecho, hoy por hoy prima el *selfie* ante las fotografías en grupo, o incluso la pantalla *online* compartida, desde las *cams* en el chat del *Messenger* (antes de que se fusionara con *Skype*) hasta las videollamadas y los *directos*<sup>6</sup> de *Instagram*: una nueva manera de “estar juntos”, creando vínculos afectivos (basados en

---

<sup>6</sup> Los directos en Instagram son una función que se encuentra dentro de las herramientas que abarcan los Insta Stories. En un directo, un usuario puede empezar a emitir un vídeo en *streaming* y sus seguidores pueden visualizarlo y entablar conversaciones a través de un chat comunitario. El emisor del vídeo en directo ve cuantas personas se conectan con él y, además, éstas pueden interactuar entre ellas haciendo uso del chat. Así mismo, existen invitaciones donde el emisor del directo puede permitir a otro de los usuarios que así lo solicite, hacer un directo compartido, de modo que la pantalla se divide en dos secciones donde, ahora, también podrá verse a la persona que ha establecido una conexión con la primera.

interacciones intangibles) que se dan al compartir nuestra imagen en el espacio virtual.

Pero antes de que Internet impactase en nuestras vidas y pasase a inmiscuirse de una manera tan evidente en nuestra cotidianidad, prestemos atención a la obra de Claude Cahun, Cindy Sherman y Gillian Wearing, trazando un mapa virtual por este ‘desdibujar’ de la identidad en el campo de la representación artística. De este modo, tendremos en cuenta, en primer lugar, que las obras de dichas artistas operan en un marco pre-digital y que es a través de la analogía como se muestran; y en segunda instancia, tras considerar oportuno no hablar de estas artistas de manera ordenada ya que conviven en épocas y territorios diversos, nos acercaremos a ellas a través del trato del cuerpo en sus relatos, ya que todas ellas reflexionan al respecto de la multiplicidad de las identidades que conviven en una misma figura corpórea, convirtiendo a este motivo en el “denominador común” que las enlaza.

Como venimos diciendo, existe una importante relación entre ellas y ésta es el uso del disfraz y de la máscara para hacer explícita la complejidad de un ‘ser’ que no puede entenderse de ninguna de las maneras como inmutable, sino como múltiple y performativo. Y cuando hablamos de performatividad debemos entender qué quiere decir ‘ser’ en lo performativo o, mejor dicho, ‘estar’ en lo performativo. Si cambiamos el verbo y usamos el segundo, debemos comprender entonces este estar como un habitar ambiguo en la multiplicidad identitaria.

Claude Cahun [1]<sup>7</sup>, escritora y fotógrafa nacida en Nantes el año 1894, en el seno de una familia burguesa judía, fue enviada por sus padres a estudiar a Oxford en 1907 por el ambiente antisemita que ya se respiraba en su ciudad natal en aquella época. Años después, tras continuar sus estudios en la Sorbonne, ya en su adultez se instaló en la isla de Jersey, lugar en el que desplegó su obra tanto literaria como fotográfica, acompañada por su hermanastra (hija de la segunda esposa de su padre) Suzanne Alberte Malherbe, más conocida como Marcel Moore, con quien mantuvo una relación amorosa y quien formó parte de su obra a pesar de que los estudios sobre la segunda aún sean pocos y haya pasado a la posteridad el renombre de la primera. Los retratos de Cahun y Moore, a los que se prestó atención en los años

---

<sup>7</sup> A partir de ahora, las referencias entre corchetes se podrán encontrar en el apartado “Anexo”.

noventa del pasado siglo XX (ya que su obra hasta entonces había sido silenciada y casi desaparecida por la ocupación nazi), transitan por la ambigüedad y juegan con el autorretrato de una manera lúdica, íntima y extraña.

Cahun estuvo relacionada e involucrada en el círculo surrealista y, de hecho, mostró su obra en un par de exposiciones colectivas, pero lo cierto es que ésta se aleja del grupo en tanto que trabaja de un modo más intimista con el retrato. Si bien es cierto que para los surrealistas las mujeres del movimiento se relegaron a musas o acompañantes, la obra de Cahun y Moore trasciende este papel y se convierte más bien en un diálogo o extensión de la relación de ambas artistas. Cahun fue alavada por Bretón, conocido capataz del movimiento surrealista, y comulgaron juntos en el grupo Contre-Attaque (1935) junto a otro particular escritor como fue Georges Bataille, sin embargo, la artista acabó por desvincularse del surrealismo.

Pero volviendo a analizar la extensa muestra material de Cahun, vemos cómo posa en sus fotografías con indumentaria de mujer y de hombre, a veces con la cabeza rapada y a menudo con disfraces y máscaras, en las cuales «la cara es el epicentro de su fotografía, donde se dirime la batalla de la identidad, o de su falta, y en ella los ojos abiertos o entornados, disipados, ingenuos, concentrados, dispersos, fríos u ocultos tras gafas o antifaces en un continuo *close up* o plano medio es hasta los años treinta *grosso modo* todo lo que hay en el marco compositivo de la imagen.» (IVAM, 2001, 21) Pero no solo la ambigüedad y la estilización andrógina de sus fotografías plasman las inquietudes transitorias de la artista. Si bien es cierto que actualmente está siendo recuperada su obra fotográfica desde el “mismísimo epicentro de la contemporaneidad *queer*”<sup>8</sup>, cabe destacar que Cahun, en primer lugar, se consideró escritora. Su obra refleja una libertad de movimiento tan versátil como su polifacético rostro e indumentaria, donde el texto y la imagen transitan sin jerarquías, haciendo evidente su difícil ‘clasificabilidad’, demostrando a través de su práctica la ineficaz creencia en las verdades absolutas, y manifestando un ‘yo’ poliédrico, escindido y difuso [2].

La perpetua mascarada que creó Cahun en su vida y obra es una práctica performativa que no oculta la existencia de una verdad escondida. No estamos ante un palimpsesto que, al destaparse, revelase la verdad absoluta. No la hay,

---

<sup>8</sup> Consultar el artículo de Arrate Hidalgo: <https://www.revistacactus.com/claude-cahun-la-mascara-bajo-la-mascara/>

parece decirnos Cahun aunque pueda resultar intranquilizador en una sociedad occidental que como dijo Foucault va en pos de identificar, etiquetar, categorizar y fichar políticamente a lo Bertillon el sexo verdadero, como si en él residiese la autenticidad y la verdadera dimensión del sujeto. De ahí que Cahun y sus variados alter ego se embarquen, se cubran tras máscaras o antifaces o embozos que la semiocultan pero también se desnuden, se afeen, se asomen al extremo de la distorsión. A esto algunos lo llamarían horror, monstruosidad, y otros belleza heterodoxa. (IVAM, 2001, 22)

Con Cahun encontramos una androginia que disipa cualquier atisbo de clasificación identitaria posible. Rehúye ya en su época a las etiquetas por lo que respecta al género y, a pesar de haber sido relacionada y entendida como una de las antecesoras claras de Cindy Sherman [3], la dimensión política de la obra de Cahun se aposenta precisamente en la ambigüedad de su inclasificable figura, tanto en sus retratos como en la propia mezcla de disciplinas en su escritura y fotomontajes, mientras que, como apunta Diana Saldaña en su artículo *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*:

Al contrario que Cahun, Sherman sí muestra los diversos rostros del prototipo femenino, y se sumerge en el papel de tal modo que es difícil reconocer el artificio de sus autorretratos. Ambas utilizan su cuerpo como actor agente, pero cada una se integra en el disfraz de un modo diverso. Cahun sigue siendo ella en sus fotografías, su máscara no llega a tapar a la persona, y además consigue crear dos niveles muy diferenciados en sus autorretratos: por un lado está la ropa, el maquillaje o la puesta en escena, que denuncia como mero accesorio para clasificar el yo; por el otro está su persona, que chirría combativa e inclasificable, pues se adivina extraña a cualquiera de los géneros socioculturales que se suelen utilizar, sea femenino, masculino o cualquier otro tipo. (2002, 200)

Pero, ¿qué quiere decir que Cahun “sigue siendo ella”? ¿Es que Sherman no “es ella” en sus fotografías? Tal vez deberíamos pensar en términos de estancia y no de esencia para establecer relaciones entre las obras que tratan el desdibujar de la identidad. Acerquémonos ahora a la figura de esta segunda artista. Cindy Sherman, actualmente, es una de las fotógrafas más reconocidas en el panorama internacional. Nació en Nueva Jersey el año 1954, el mismo que falleció Claude Cahun, y se dio a conocer en los años setenta con *Untitled Film Stills* [4], una serie de 84 escenificaciones en fotografía donde la artista representaba mujeres estereotipadas, sobre todo a los clichés desenvueltos en el cine de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Sherman, a través del disfraz y de la escenografía, pues sus fotografías se dan tanto en interiores como en exteriores de la ciudad de Nueva York, se inmiscuye en el mito de la mujer de modo que aparece en todas estas recreando situaciones que

podrían ser, perfectamente, fotogramas de películas de terror, románticas o policíacas. La operación política de Sherman pasa por hacer evidente todos los gestos e ideales atribuidos a las mujeres (cabría destacar qué tipo de mujeres representa y a qué clases sociales corresponden los papeles y clichés que se desarrollaban en esas películas), desapareciendo en cada una de sus fotografías. Así que, en lugar de reflexionar acerca de si Sherman es o no es “ella” tanto en los *Untitled Film Stills* como en su obra posterior, lo que debemos plantearnos es en qué grado, en qué proporción “está” inmiscuida en ellas. Y qué conexiones podemos entablar con la actualidad o con el pensar la identidad (o la no-identidad) desde esta perspectiva. En el video “Cómo desaparecer”,<sup>9</sup> de Ingrid Guardiola, dentro del laboratorio desarrollado en el CCCB *Soy Cámara online*, se plantea la obra de Sherman en términos de camuflaje, planteando la cuestión de qué queda de la identidad (si es que ésta es alguna cosa) en las imágenes creadas por la artista. En Sherman encontramos una autora que es a la vez fotógrafa y modelo, pero que, a través del disfraz, rehúye de una autorrepresentación directa, a pesar de que salga en todas sus fotografías. La convivencia de todos sus personajes alimenta y muestra un estereotipo, y de este modo lo perpetúa y lo pone en cuestión al mismo tiempo. Cazar dichos momentos pactados en los que Cindy Sherman está ausente porque encarna a todas las mujeres occidentales y a ninguna en un instante nos habla de un desapego de lo esencial bastante figurativo. De algún modo, aunque operen en temporalidades y contextos distintos, las autoras (Cahun y Sherman) hasta el momento analizadas muestran a través del lenguaje estético la cara ambigua y deshabitada del género, ya sea mostrando su rareza mediante la androginia o evidenciando la ilógica dualidad del masculino-femenino, haciendo evidentes sus clichés y convencionalismos.

Cuestionar en qué medida “estamos” mientras “desaparecemos”, es una de las formas más comunes de abordar la temática de la identidad en la actualidad. Por otro lado, y efectuando un salto hacia la actualidad, vemos cómo estas artistas son recuperadas hoy por los discursos políticos y artísticos. *Behind the Mask, another Mask*, por ejemplo, fue una exposición llevada a cabo en 2017 en la National Portrait Gallery de Londres, donde se creó un diálogo entre Claude Cahun y la artista conceptual Gillian Wearing, de la que hablaremos a continuación. Ambas artistas

---

<sup>9</sup> “Cómo desaparecer” es un video en que se presta atención a diversas prácticas artísticas que son reformuladas como intentos desaparición, y son, además, recuperadas para reflexionar sobre la Era de la Imagen. Consultar en: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/como-desaparecer/229511>

trabajan con el autorretrato y en dicha muestra encontramos nuevamente un diálogo referente al desenfoque de la identidad en nuestros días. Cuando, como hemos dicho anteriormente, la obra de Cahun fue redescubierta gracias a la publicación de la biografía definitiva de la artista en 1992<sup>10</sup> y a la exposición retrospectiva posterior en el museo de Arte Moderno de París en 1995, la joven Wearing que rondaba los treinta años, nacida en Birmingham el año 1963, ya había empezado su práctica fotográfica y quedó fascinada ante el relato ambiguo, literario y fotográfico de Cahun.

Entre los años 1992 y 1993, Wearing decide salir a las calles de Londres para abordar a la gente preguntándole por sus pensamientos “en ese preciso momento”. El dispositivo material del que disponía estaba formado por carteles en blanco, rotuladores, su cámara de fotos y una intención clara. Pero la artista no mantuvo nunca ningún tipo de control sobre los mensajes que en los carteles fueron vertidos. Se trasladó al centro de la ciudad porque deseaba encontrar un flujo de gente variado. No pretendía centrarse en ningún barrio de la zona rica ni en ningún suburbio de la ciudad. La serie *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, consistente en más de 600 fotografías en color, y ha sido imitada y copiada en anuncios de publicidad. Recoge declaraciones tan variadas como *I'm desperate*, *Queer + Happy* o *I have been certified as mildly insane!*, y es una de sus obras más reconocidas de los inicios de la artista, donde ya empezaba a mostrar un interés por la construcción de los relatos de los demás sobre sus múltiples identidades, llevando a cabo un ejercicio transfronterizo entre lo privado y lo público, aunque no sea éste, específicamente, el tema que nos ocupa. Un año después, en 1994, se situó en mitad de un centro comercial y realizó uno de sus autorretratos más conocidos antes de que empezara a perfeccionar la técnica de las máscaras de látex: *Dancing in Peckham*<sup>11</sup>, donde, acompañada de su *DISCMAN*, empezó a bailar como si estuviera en su habitación [5].

A lo largo de su obra y, sobre todo, desde su inicio hasta principios de los años 2000, Wearing transita por los límites de la identidad trabajando con la gente

---

<sup>10</sup> La publicación en 1992 de la biografía “definitiva” de Cahun fue desarrollada por Francois Leperlier: *Claude Cahun: La carta y la metamorfosis*.

<sup>11</sup> El video *Dancing in peckham*: <https://www.youtube.com/watch?v=lQqZj7DhRzQ>

y haciendo uso de las máscaras. Un claro ejemplo es una serie de vídeos bajo el título *Confess all on video. Don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian* (1994), donde diversas personas, en un plano frontal y escondidos tras algunas diferentes máscaras cada uno, realizan sus confesiones ante la cámara de manera individual. Sin embargo, la cuestión identitaria y autorreferencial relativa a su propia persona todavía no cobra tanta fuerza como en años posteriores. En 2006, la artista vuelve a posar frente a la cámara, hecho que se hace más evidente en su serie fotográfica *Family Album*. Wearing recurre a su archivo familiar y recrea una selección de algunas imágenes. Así, posa como si fuera su madre, su padre, su hermano... recreando miméticamente la escenografía de la imagen original y desarrollando unas máscaras de látex tras las cuales se sitúa, adoptando los mismos gestos que fueron captados en su día. Las máscaras de Gillian Wearing pueden ser identificadas ya que las ranuras que se sitúan alrededor de los ojos, nos dejan siempre entrever la mirada de quien hay detrás, un ente que se sitúa en las fronteras del género, de la identidad y de la historia a través de uno de los relatos más cercanos: el de la unidad familiar. Así, en la última muestra de la exposición antes nombrada *Behind the Mask, another mask*, encontramos un diálogo entre el trabajo de Cahun y Wearing, donde, a modo de homenaje, la segunda recrea una de las fotografías más conocidas de Cahun: un autorretrato de 1927, donde Claude posa sobre un fondo negro con una camiseta bordada en la que pone "I am in training, don't kiss me". Wearing realiza una versión de dicha fotografía casi un siglo después con una máscara muy semejante al rostro de Cahun, titulada *Me as Cahun holding a mask of my face* (2012) [6], cuidando los detalles de la escenografía y sosteniendo una máscara de su propia cara, un homenaje setenta años después a una de las ya reconocidas exploradoras de las fronteras de la identidad.

De este modo, las artistas están y no están en sus autorretratos, adoptando roles difusos y recreando escenas que, podríamos decir, se sitúan en lo que Roland Barthes describe como "obtuso". En 1986, el teórico semiólogo encuentra en la imagen tres niveles de sentido, y son los siguientes: un primer nivel informativo, el cual equivale al nivel de la comunicación, seguidamente, un nivel simbólico, que corresponde a una semiótica que tiene que ver con el psicoanálisis, la dramaturgia y con la ciencia del símbolo que una sociedad determinada entiende en un momento histórico concreto y, finalmente, el nivel de aquello que no puede describirse: el sentido obtuso. Cuando el autor trata el sentido obvio de la imagen y las capas de información que somos capaces de escrutar a nivel semiótico de la fotografía, se

inmiscuye propiamente en ejemplos de fotografía periodística. Sin embargo, para hablar del tercer sentido, de lo obtuso, Barthes recurre a fotogramas de *Iván el terrible*, de Eisenstein. Y en este salto se efectúa un cambio. Nos introduce dentro de una escenografía, pues las imágenes que analiza forman parte de una película, y a partir de esa selección se llega a la conclusión de que un fotograma x contiene aquello que nombra “lo obtuso” y que el siguiente, por ejemplo, no. Lo obtuso se enmarca en el terreno de la composición, es un sentido encarnado en el campo de la recreación, sin embargo, zarandea los cimientos de las convenciones de los sentidos que se hallan en los niveles de lo informativo y lo simbólico.

En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da «por añadido», como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo sentido obtuso. [...] El tercer sentido se me aparece como más grande que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente; incluso llego a aceptar el sentido peyorativo de este sentido obtuso: el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza que los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el «pastiche»), pertenece a la esfera del carnaval. De manera que obtuso es la palabra adecuada. (1989, 51)

Podemos preguntarnos, entonces, si las obras hasta ahora tratadas se mueven o no en el terreno de lo obtuso. En parte, se podría afirmar dicha relación dado que dialogan con ello en tanto que transmutan el sentido. La identidad si es que puede encontrarse en algún lugar en esta serie de fotografías, se halla entre los espacios difusos que generan los movimientos de sus caras, en el movimiento que queda plasmado y que genera un espectro corporal. Evidencian la incoherencia de sus arraigos estructurales, no residen quietas, y si posan ante la cámara nunca queda del todo claro que ahí haya un ser inflexible, y de este modo hacen «fracasar al sentido, ya que no se limitan a subvertir el contenido; [sino que] subvierten la misma práctica del sentido» (Barthes, 1989, 62).

Con Cahun, Sherman y Wearing trazamos un mapa de exploración de las fronteras de la identidad en un contexto pre-digital, donde el camuflaje pasa por la creación de imágenes y relatos ambiguos que descentralizan las convenciones del sujeto. Así, a lo largo de este recorrido, encontramos un reclamo a favor de la pluralidad y la multiplicidad, escindiendo cualquier tipo de anclaje con un único

“sentido”, con un “yo” esencialista, entendido como un ente invariable. Sin embargo, y a pesar todo este desdibujar de la identidad desde los años treinta hasta los noventa del siglo XX en el contexto occidental, si nos fijamos en la actualidad de nuestro contexto, la ideología del capitalismo tardío, precisamente en lo que ahonda es en la construcción de un individualismo que se configura en el epicentro del sistema y que revaloriza la marca personal como motor de producción y centralidad de valor capital.

La generación que ha nacido después de los años ochenta ha navegado entre dos aguas: la analogía y la digitalidad. Esta transformación y perfeccionamiento de la tecnología nos ha permitido ser conscientes de nuestros cuerpos desde múltiples perspectivas, pero a la vez nos ha separado de nuestra fisicidad al proporcionarnos la posibilidad de generar una versión digital de nosotros mismos, algo importante para entender la autorrepresentación virtual en los albores del siglo XXI. Las obras que analizaremos a continuación, de algún modo también forman parte del *modelo virtual* hasta ahora configurado, sin embargo, beben de él desde un contexto que se ubica inmerso en la red.

*Internet* se ha convertido en un espacio donde los cuerpos que operan en el plano de la tangibilidad obtienen en él una representación virtual, difuminando así las barreras entre lo privado y lo público, pero lejos de explorar dichos límites difusos desde el campo del relato ficcional, esta práctica, como bien es sabido, se ha extendido masivamente en el terreno social y cultural. En la actualidad, se ha abierto una brecha sobre una de las cosas que más firmemente hemos dado por sentadas a lo largo de nuestra historia: que somos sujetos y no objetos, que somos humanos y no cosas. Pero cuando nos convertimos en una imagen, ¿qué queda de nosotros y cuánto hay de ‘cosa’ en ella? Roberto Espósito hace una adecuada reflexión acerca de la propia conciencia corpórea, en su libro *Las personas y las cosas*, en la que nos da algunas claves para pensar la posición relativa de la autorreferenciación en la red, del siguiente modo:

Si bien, de un momento a otro, puedo cambiar el ángulo de visión desde el cual observo un objeto externo, no puedo hacer lo mismo con mi cuerpo. No puedo ver todas sus partes, excepto en un espejo, ni caminar a su alrededor. Para poder hacerlo, debería salir de mí mismo a través de un segundo cuerpo, independiente del primero, que se compare con él desde afuera. Pero, de este modo, sería otro diferente de aquel que soy. [...] su existencia es la condición previa de toda acción

que emprenda [...] no importa como trate de olvidarlo, mi cuerpo permanece allí [...] el cuerpo viviente no pertenece al universo material de los objetos, sino que también es la condición trascendental de su existencia. (2016, 116)

Como apunta el autor, no podemos desprendernos de la conciencia de nuestros cuerpos pero, hoy en día, tenemos la opción de proyectarlos en el espacio virtual y, además, desajustar los parámetros del retrato convencional. Las cámaras de nuestros *smartphones* y herramientas como el *palo-selfie*, la popular herramienta que funciona como una extensión del brazo de la persona que quiere realizar una fotografía desde ángulos a los que su cuerpo físico no le permite acceder, nos ofrecen múltiples perspectivas de nuestro cuerpo, convirtiendo a estos artefactos integrados en una especie de ojo y/o extremidad que va un paso más allá de los límites de nuestras restricciones físicas. Pero no debemos olvidar que, la mayoría de las veces, lo que proyectamos y exhibimos pasa por una serie de retoques (pensemos en los filtros de Instagram, por ejemplo) que no retratan de una manera ‘fidel’ al cuerpo que poseemos en el campo tangible de nuestra realidad más empírica. De qué modo aplicamos estos filtros y retoques habla de cómo usamos el espacio virtual como un campo de posibilidades donde proyectamos el ‘ser’ al que deseamos parecernos, y no el cuerpo que nos representa en el espacio tangible. ¿Es esto bueno? ¿Es esto malo? Caer en este debate es caer en un debate moral, así que lo que haremos desde aquí es fijarnos en las diversas autorrepresentaciones dentro del campo del arte más reciente, sin dejar de prestar atención a los discursos políticos que son críticos con el *capitalismo psíquico* como por ejemplo las voces de Ingrid Guardiola y Martí Peran, entre otros.

Una de las artistas actuales que reflexiona acerca de la autorrepresentación a través de la imagen *online* es Dalila Virgolini [7]. Dalila (Mar del Plata, 1984) es una artista argentina que actualmente reside en Madrid, la práctica de la cual pasa por la creación de un personaje ficcional basado en ella misma que alimenta y difunde su imagen a través de *Internet*. En su reciente fanzine *Filosofía barata no, GRATIS*<sup>12</sup>, la artista recopila estados de Facebook y múltiples imágenes de su cuenta de Instagram donde reflexiona acerca de diversas temáticas como el trabajo, la existencia o la moda realizando un mapa basado en sus propias publicaciones.

---

<sup>12</sup> El fanzine lo editó a finales de 2018 y puede descargarse en su página web: <http://www.dalilavirgolini.com/imagenes/varias/filosofiaabarataONLINE.pdf>

Quienes se hacían retratos halagüeños antes eran los que tenían dinero para pagar a un buen pintor. ¿No es increíblemente guay que ahora podamos hacerlo todos con un móvil? Sólo nos vemos a nosotros mismos en 2D, ¿por qué a alguien puede parecerle mal que podamos crear, elegir, editar, manipular esas imágenes por y para nosotros mismos y así explorarnos, reconocernos y reinventarnos las veces que nos de la gana? ¡O incluso hacerlo para los demás! Al compartir ese modo en que nos vemos o queremos vernos, estamos comunicándonos (Virgolini, 2018, 5)

Según esta afirmación, podríamos situar a Dalila en el colectivo de artistas que celebran y que entienden el ciberespacio como un lugar diáfano que nos permite jugar con la identidad. ¿Pero de qué modo nos mostramos en él? El portal que nos brinda Internet abre ante nosotros una infinita amalgama de espacios donde los deseos y proyecciones de nosotros mismos pueden ser expuestos. El ‘ser’ no es entendido en este contexto como una esencia ni como un proceso, sino como apariencia, y las diferencias que existen entre lo que somos y lo que nos gustaría ser, de algún modo, reducen sus distancias y son expuestas en un sinfín de imágenes que conviven en la red. La identidad, en estos términos, parece haberse desdibujado en el cambio continuo que se ha establecido en el nuevo fundamento de lo precedero. Nunca somos suficiente en el presente, y nos desvanecemos constantemente en los posibles “yos” que podemos llegar a ser. De este modo, la obra de Virgolini corporiza y encarna todas sus ficciones y, a través de su cuerpo e Internet, se permite estar de una manera lúdica en todas las cosas que es capaz de imaginar.

Cuando la artista recalca que “al compartir ese modo en que nos vemos o queremos vernos, estamos comunicándonos”, lo que hace es sentar una de las claves sobre las formas de la identidad (o no-identidad) actual. ¿Qué significa aquí “comunicarnos”? En realidad, en este contexto, los mensajes que lanzamos son la construcción de una manera de estar que, a menudo, no se corresponde con el “estar” en su fisicidad. Los espacios y las imágenes construidas no se asemejan, a menudo, a la “realidad”, y es importante aquí comprender que, probablemente, no estemos ni en un lugar (aquí) ni en otro (espacio virtual), sino que, tal vez, nuestra situación se encuentra más que nunca en un lugar ambiguo y difuso. Esta concepción del ‘ser’ como apariencia entra en juego el campo de las posibilidades que el neoliberalismo nos propone consumir, y se encuentra enmarcada en la ideología *Do It*, analizada por Martí Peran, profesor de Teoría del Arte en la Universitat de Barcelona, en *Indisposició general. Ensayo sobre la fatiga*, un reconocido texto que se enmarcó bajo el proyecto curatorial de mismo título, presentado y expuesto en Fabra i

Coats entre los meses de junio y noviembre del año 2015, el autor nos describe un contexto capitalista en el cual la situación del yo (del ser) pasa a entenderse como un proyecto que se inmiscuye en múltiples producciones de él mismo, las cuales adoptan, consecuentemente, múltiples apariencias.

Los ejes básicos de esta ideología *Do it* son el elogio radical de la libertad individual, la promoción de una positividad inquebrantable y el desarrollo de una cultura del proyecto que mantenga en abierto la tensión productiva. Los tres principios atañen directamente al sujeto, otorgándole la más absoluta centralidad en la cadena de producción. Con esta retórica, se consigue fácilmente que toda la actividad que desplegamos para constituirnos y desarrollarnos como sujetos libres y emprendedores de sí, se incorpore de forma automática al ciclo integrado del trabajo. (2016, 31)

Cuando aquellos que pueden incorporarse al mundo laboral (pues está claro que en la actualidad y en nuestro contexto esto se ha convertido en un privilegio) realizan una entrevista de trabajo, una de las preguntas estándar propone que te defines con tres adjetivos. Otra muy típica te invita a que nombres tres cualidades y tres defectos sobre tu persona. Como si ésta estuviera definida por parámetros hieráticos, todos ellos clasificables y, consecuentemente, explicativos para con los estándares normativos que sustentan los ejes de la 'normalidad'. En el contexto de la ideología *Do It*, el sujeto precario trabaja por la conquista de una marca personal que, en primer lugar, afianzará las bases para que éste se introduzca y ascienda en el terreno laboral y, en segunda instancia, le asegurará una ocupación constante, pues si el sujeto se encuentra en el centro de toda actividad, éste debe alimentar sus múltiples y posibles proyecciones en un futuro inmediato. La fluidez en esta quimera hacia la 'positividad' no tiene cabida ya que no se expande, sino que persigue y constata tras sus pasos un camino pretencioso basado en el 'progreso' como única vía para la emancipación.

En este punto, el trabajo de Dalila juega con todas las posibles identidades que, no solamente en el terreno laboral, sino también en el personal, podríamos llegar a habitar. Además, hemos llegado al punto en el que, como bien dice la autora, «si, al final, estamos constantemente trabajando en ello, es ya de por sí lo que estamos siendo. Esa construcción imaginaria deja de ser ficción» (2016, 3). El trabajo de 'ser' o 'construirnos' a nosotros mismos pasa a entenderse como una labor que no tiene descanso y que transita y convive en nosotros de manera simultánea.

Pero todas estas proyecciones provienen de un sistema que nos invita a ‘ser’ para ‘encajar’ en un asentamiento de dicotomías que se basa en la diferencia entre los perdedores y los ganadores de la era capitalista. Como hemos visto, este ‘yo’ que se sitúa en el epicentro de la ideología Do It es en realidad un sujeto precario que lucha por convertirse en un ente emprendedor que fundamenta su metabolismo y progreso en el positivismo. Y este hecho crea unas expectativas que no siempre son saciadas. Contribuye a una concepción de un ‘ser’ que se proyecta en múltiples apariencias, que siempre está haciendo algo interesante. El capitalismo psíquico, tal y como lo definió Ingrid Guardiola en la conferencia conjunta con Franco Berardi en el CCCB el pasado mes de febrero<sup>13</sup>, se trata de un engranaje neoliberal y paternalista que nos recuerda permanentemente que no somos lo suficiente guapos ni lo suficientemente productivos, forzando de manera persuasiva la productividad ingesta de actividades, ya sea ‘fomentando’ la libertad de expresión o la libertad de consumo.

Las redes sociales se convierten, de este modo, en un espacio donde todas estas frustraciones y deseos se vuelcan en ellas de manera explícita. Por lo tanto, encontramos que el ciberespacio es un lugar contradictorio que, a la vez que nos fuerza a mostrarnos en él a través de una sofisticada manipulación disfrazada de propuesta y sugerencia (¿Qué estás pensando? nos preguntan *Facebook* y *Twitter*), también se abre como un campo de posibilidades que, aún regido con normas que son un reflejo de la sociedad postcapitalista, abre esa confusa ventana que nos permite crear otras identidades posibles. Pero la foto que colgamos convive con un millón de fotografías más y el pensamiento que expresamos en *Twitter* convive con los de toda la comunidad en la que nos hemos adentrado, y es entonces cuando la lucha por la permanencia entra en combate.

Nos autoproducimos en función de nuestra capacidad de mantenernos activos en un espacio digital que sin embargo y de un modo amenazador, a medida que se agranda, empequeñece nuestro protagonismo emisor. En el interior de este bucle no hay más remedio que redoblar los esfuerzos de producción, y para satisfacer esta necesidad se multiplican las operaciones digitales mediante las que nos perfilamos y singularizamos (cada gesto digital genera una plusvalía). [...] La conexión tiene como condición estructural la necesidad de hacerse permanente. Solo la conexión completa tranquiliza la expectativa del verdadero deseo digital: ejecutar nuestra exposición en cualquier momento y

---

<sup>13</sup> La conferencia puede consultarse en: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/el-mundo-como-pantalla/230898>

circunstancia. [...] Todos acabamos por aparecer del mismo modo y así incrementa la convicción de que todavía no somos. (Peran, 2016, 37)

Y mientras no tenemos nunca suficientes *likes*, el algoritmo que configura las redes sociales, como indica Guardiola, sigue ensanchándose gracias a nuestro *flaneurismo* virtual, haciendo visible aquello que tiene más *likes* y convirtiendo así al espacio virtual en un lugar que tiene poco o nada de neutro y emancipador.

El “show del yo” es permanente en casi todas las áreas de la actividad humana actual, pero es en internet donde se hace más evidente. La exaltación de la individualidad y la importancia de la imagen propia en relación con la identidad son parte de nuestra época. La exhibición, y en contrapartida también el voyerismo, son parte de la vida misma y del uso que hacemos de los medios. (Virgolini, 2016, 22)

Andy Warhol opinaba que todas las personas debían tener quince minutos de fama, y Dalila juega con la idea de una fama ficticia como punto de partida para explorar su identidad a través de su personaje. En la Galería Cero de Madrid, expuso en 2015 *Fan Art* [8], una pieza basada en la imagen que los demás proyectaban sobre ella. La artista invitó a su círculo de gente más cercana y a través de sus redes a que crearan contenido ‘fan’, desde retratos hasta cualquier tipo de obsequio que quisieran regalar a la artista con el propósito de configurar la obra que, posteriormente, sería expuesta. De este modo, la artista configuraba una situación donde ella ocupaba un lugar de privilegio y los fans creaban ellos mismos la obra final, sin intervención de la primera, simplemente volcando su imaginario sobre la silueta de la “famosa” y virtual Dalila. El culto a la fama es una de las temáticas en las que Virgolini hace transitar a su personaje y uno de los ejes centrales de su práctica. La primacía de ‘ser uno mismo’ implica cierta idea esencialista proveniente de la primera metafísica, pero Virgolini se permite el lujo de proyectar tantas Dalilas como despliega en cada momento, y esta manifestación identitaria donde, precisamente, se desdibuja, se relaciona (a pesar de la distancia temporal) con artistas reconocidas que también han cuestionado, a partir del autorretrato, la temática de la identidad.

Jesús Micó (Cádiz, 1962), fotógrafo y docente en diversas universidades públicas y centros de arte en España, analiza la obra de Virgolini<sup>14</sup> estableciendo una

---

<sup>14</sup> La información sobre la artista reside mayormente en plataformas *online* (dato que tiene bastante sentido ya que gran parte de su obra se despliega en este medio). Este hecho va a repetirse de ahora en

comparación interesante con la obra de Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954)<sup>15</sup>. Mientras la segunda, afirma, representa múltiples escenas donde el protagonismo lo cobra el estereotipo de la mujer, la primera juega con sus propios estereotipos, pues Dalila se representa a ella misma en todos ellos, haciendo evidente a través del juego y la ironía el individualismo patentado por el capitalismo tardío. Fijémonos, entonces, en dicho análisis, ya que será importante para comprender el giro que se produce en la autorrepresentación fotográfica, especialmente para comprender a través de la práctica de Virgolini la situación del sujeto en la Era de la Imagen:

Las dos trabajan sobre un mismo soporte físico, el de su propio cuerpo (se autofotografían), investigando lo que podríamos definir como una elaborada ficción del yo (un yo discontinuo e interminable, ubicuo, ambiguo, lleno de falsedades, travestido y disfrazado, interpretado y representado incesantemente, múltiple y estereotipado, un yo entendido como construcción imaginaria, un yo que es agente pasivo y activo de la historia que se nos narra). Pero es precisamente, como ya adelantamos, en la cuestión del rol y el estereotipo donde podemos encontrar la principal diferencia. Porque Sherman habla en genérico y Virgolini en específico. Me refiero a que la multiplicación de retratos hasta el infinito de la primera diluye por completo su verdadera identidad y, de hecho, no debería ser considerada como una obra de autorretrato (nunca se representa a la verdadera Cindy Sherman, la autora nunca trabaja sobre su identidad real sino, como sabemos, sobre el estereotipo del género femenino en los medios, en el cine o incluso en la propia historia del arte). En definitiva, Sherman reflexiona sobre la imagen femenina en la sociedad contemporánea desarrollada pero las mujeres que aparecen en sus fotografías, ni son ella misma, ni existen en realidad (y, por tanto, esas fotografías, teóricamente, no son retratos de nadie). En cambio, nuestra joven autora está investigando con imágenes estereotipadas de otro tipo de mito no tan genérico, un nuevo tipo de mito. El que, de uno mismo y su imagen pública, cualquiera -con capacidad para ello- se puede llegar a construir en esta era de las redes sociales e Internet. [...] Pero (a diferencia de aquélla), lo hace por un yo múltiple y polifacético de sí misma. Por ese motivo, sí que encontramos a la propia Dalila Virgolini en todas sus imágenes (lo que no pasaba con Sherman). De hecho, es lo más subrayable de su obra. (Micó, 2011)

La muestra masiva fotográfica de Dalila pasa por el disfraz y la pose, convirtiendo al cuerpo en un agente y/o medio transmisor de un mensaje, tal y como

---

delante cuando hable de *La Sofy* y otras artistas y teóricas que también difunden su trabajo en Internet. Hoy en día, las fuentes a las que accedemos desde el ámbito de la teoría en busca de información muchas veces son proporcionadas por las propias artistas desde sus páginas web, y pienso que este es un dato que debería tenerse en cuenta. El texto que nombro se puede encontrar en la web de Dalila, enlazado por la propia artista.

Disponible en: <http://www.dalilavirgolini.com/html/perfil/dalilaxjesus.html>

<sup>15</sup> Pueden consultarse los *Untitled Film Stills de Sherman* en el siguiente enlace: [https://www.tate.org.uk/search?q=cindy%20sherman&type=\\_all&page=1](https://www.tate.org.uk/search?q=cindy%20sherman&type=_all&page=1)

pasa con Sherman. Sin embargo, como apunta Micó, en Sherman encontramos una directora que representa otras figuras mientras que, Dalila, representa a cientos de posibles yoés, apoyándose en atmósferas etéreas (aunque la mayoría de fotografías que comparta sean tomadas en su casa) y haciendo uso tanto del montaje a través de *Photoshop* como de la estética *kitsch*. Para el fotógrafo, Sherman ‘en realidad’ no está en sus obras mientras Dalila ‘está’ en todas ellas. ¿Pero qué quiere decir que “sí encontramos a la propia Dalila Virgolini en todas sus imágenes”? En la medida en que el masivo hacer fotográfico de la artista la retrata, ¿la expone, es decir, la hace explícita de una manera contundente o, por el contrario, la difumina? Puede que podamos responder a esta cuestión con otra de sus obras, un *Tumblr* titulado *¿Quién es Dalila?*<sup>16</sup> [9] donde encontramos casi 200 autorretratos de la artista dispuestos en un mosaico que combina fotografías estáticas y otras en formato GIF, donde sale disfrazada en la mayoría de ellas y donde reestructura la composición de las imágenes, colocando a su cuerpo en espacios irreales como, por ejemplo, salvapantallas y fondos predeterminados que muy probablemente haya descargado de *Internet*. Existe claramente una brecha generacional entre el trabajo de Sherman y Virgolini, pero el contexto de Dalila, el nuestro, tiene más que ver con la necesidad de la exposición (generada por un sistema que alimenta este ejercicio) como medio de afirmación de una existencia que, paradójicamente, se disipa en el terreno físico. Y la palabra necesidad aquí tiene un peso importante, porque, aunque Dalila ‘esté’ en todas sus fotografías, en realidad no expone una serie de espontáneas relacionadas con el lenguaje documental o de archivo, sino que propone, planifica y crea un espacio ficcional en el cual crear un lugar fuera de la tangibilidad para desplegarse en la ficción, es decir, para ser en la apariencia que se configura en el espacio virtual. «Las ficciones estructuran nuestra realidad, y si eliminamos de la realidad las ficciones simbólicas que la regulan, perdemos la realidad misma», dirá la artista en su trabajo *Qué es y qué no es arte*. De este modo, el espacio ficcional creado y expuesto en la red pasa a convertirse en una necesidad, en un menester sin el que la realidad no puede ser explicada. Paralelamente a la obra de Virgolini (y como no podría ser de otro modo ya que ésta es un reflejo de su contexto) convive con el aumento de la exposición de entes en la red y es así como en el tiempo actual puede parecer raro que alguien no tenga *Facebook* o *Instagram*, pues si no publicas de algún modo no existes, no estás conectado. Además, este hecho retroalimenta la paradoja que analiza Peran del sistema representativo de las redes sociales, pues:

---

<sup>16</sup> El *Tumblr* de Dalila puede visitarse aquí: <https://quienesdalila.tumblr.com/>

Nos autoproducimos en función de nuestra capacidad de mantenernos activos en un espacio digital que sin embargo y de un modo amenazador, a medida que se agranda, empequeñece nuestro protagonismo emisor. En el interior de este bucle no hay más remedio que redoblar los esfuerzos de producción, y para satisfacer esta necesidad se multiplican las operaciones digitales mediante las que nos perfilamos y singularizamos (cada gesto digital genera una plusvalía). [...] La conexión tiene como condición estructural la necesidad de hacerse permanente. Solo la conexión completa tranquiliza la expectativa del verdadero deseo digital: ejecutar nuestra exposición en cualquier momento y circunstancia. [...] Todos acabamos por aparecer del mismo modo y así incrementa la convicción de que todavía no somos. (2016, 37)

De ahí podemos deducir el trabajo de Dalila como una exposición masiva que habla con franqueza de la necesidad imperante de dejar huella, una impronta en la red que, en realidad, es un lugar tan efímero como sus *posts*. Pero este hacer incesante, este trabajo focalizado en la masiva exposición de la entidad personal como unidad, configura a la par un relato que transita por las fronteras inciertas de la publicidad de lo íntimo.

La introspección parece haber quedado debilitada, dando lugar a una nueva forma de definirnos. La intimidad es importante como parte de lo que somos, pero hay que mostrarla para confirmar que existimos. Parece imperiosa la necesidad de un reconocimiento externo, la validación de los gustos, las actividades, la persona en su totalidad, a través de un juicio popular. (Virgolini, 2016, 3)

De este modo, en este segundo contexto analizado, “la intimidad<sup>17</sup> deviene un terreno performático” (como define Ingrid Guardiola) “no como una construcción compleja del sujeto sino como un simulacro”. El “yo” virtual creado a nuestra semejanza, según Guardiola, mantiene una relación excluyente con nosotros mismos y genera unas expectativas en los demás que a menudo son decepcionantes, pues al encontrarnos con “el otro” en nuestra cotidianidad, nos damos cuenta de que no es su avatar. Sin embargo, la obra de Dalila, que puede parecer en primera instancia

---

<sup>17</sup> Pensadores como José Luis Pardo han advertido que no debe confundirse “intimidad” con “privacidad”. Para el autor, la intimidad es precisamente aquello que no puede mostrarse, pues mientras “la piel exterior sería la publicidad, [...] la carne nutritiva y succulenta (siempre a un paso de la corrupción) sería la privacidad, zona de madurez donde los individuos disfrutaban del tesoro de sus propiedades salvaguardadas de la pública voracidad por el derecho que protege su libertad [mientras que] la intimidad sería el hueso opaco, macizo, impenetrable, corazón nuclear y semilla germinal que no tiene sabor ni brillo” (Pardo, 1996:13). Con esto, también Paula Sibilia ha trazado su teoría sobre la “intimidad” desde una perspectiva que da paso al concepto de “extimidad”, para referirse, precisamente, a ese ámbito de la privacidad que es expuesto en las vitrinas de la red.

puramente egocéntrica y que, en cierto modo, lo es porque reflexiona y hace explícita de una manera directa y coherente la realidad fronteriza que se ha configurado a nuestro alrededor en este paso de lo analógico a lo digital, expone a través de la explotación de su imagen virtualizada, de una manera lúdica, las preocupaciones políticas y teóricas que exponen el pensamiento de Peran y Guardiola.

En este mundo de Facebook, Twitter y demás, todos queremos ser los más visitados, los más reclamados y los más comentados en nuestros perfiles. En definitiva, cada vez se hace más necesaria tener una identidad personal pública/social/mediática. Dalila Virgolini es consciente de ello y, con su obra, se adentra en una inteligente parodia de sí misma para investigar sobre cómo nuestra propia personalidad y las distintas facetas de nosotros mismos se consolidan en función de estas -nuevas- relaciones sociales, en función de cómo nos ven los demás. Así, vemos en su obra completa (que, recordemos, abarca fotografía, vídeo y arte en red) la conformación exagerada y precipitada (es decir, crítica) de una de estas identidades personales mediáticas (en concreto, la suya) creada, además, bajo un sinfín de tópicos y estereotipos (pero, como veremos, tópicos y estereotipos de sí misma, no estereotipos de género como ha hecho Cindy Sherman). Es decir, las actuales redes sociales nos permiten más y mejor que nunca crear un personaje público de nosotros mismos. Y hacerlo de una manera muy codificada, un poco a la carta. Nunca antes podíamos tener una proyección pública que, si queremos -y tenemos capacidad para hacerlo-, puede no coincidir exactamente con lo que somos realmente, sino que podemos hacer que coincida con la idea de cómo deseáramos ser vistos (Micó, 2011)

El caso es que, como apunta el autor, lo que refleja Dalila en su avatar personificado es el relato de un conglomerado de deseos, pero ¿en base a qué se fundamentan? Como hemos ido viendo hasta el momento, el deseo neoliberal se basa en el reconocimiento, en ser “likeados” (valorados, aceptados) por el otro, que a su vez es un otro del otro, una especie de reflejo distorsionado, el cual también está siendo representado por un ente virtual. Y en este juego de espejos, de luces y sombras, la identidad performativa que podría desplegarse en un lugar como Internet, se convierte y pasa a ser entendida como una esencia que, irrisoriamente, intenta alzarse como definición y/o marca construida del sujeto precario de la ideología *Do It*, desplegándose ante nosotros de manera arbórea, estableciendo unas raíces con un objetivo claro: ofrecer un producto basado en la autenticidad que lucha contradictoriamente por la permanencia en lo efímero.

El hecho de que los tardíos *millennials* hayamos jugado con muñecos de *Playmobil* pero también con los *SIMS*, el popular videojuego de simulación social que se lanzó en el año 2000, nos sitúa en una temporalidad extraña e irreverente que

difumina cualquier concepción dogmática con la tangibilidad. En el campo imaginativo de los niños, la identidad es tan múltiple que puede desplegarse en cualquier ente u objeto, agenciando roles a distintos cuerpos que, dentro de los parámetros lúdicos, establecen un pacto regido por las reglas de un juego previamente acordado. Así, cuando se juega en grupo es habitual que se establezca un espacio paralelo auto-legislado en el que cada sujeto representa una u otra cosa. Del mismo modo, el espacio virtual se puede entender como un lugar que traza unas normas de uso en las que el cuerpo se convierte en un espejismo. Dalila declara que “podemos entender el uso del cuerpo en internet como un avatar. No es ya nuestro cuerpo tangible, sino esa especie de ciborg que nos representa» (Virgolini, 2016: 33), y esto nos da paso a entablar un último vínculo con otra artista más joven y emergente como es Sofía Estévez, artista argentina (Buenos Aires, 1992) que reside en Barcelona y que se dio a conocer el 2016 como *La Sofy*, en una versión SIM de sí misma [10]. Formada en el campo de la fotografía, actualmente estudia humanidades en la Universitat Pompeu Fabra a la par que es DJ en salas como Razzmatazz con su grupo *Las Britney Calvasis* y es dependienta en una tienda de ropa.

La artista visual afirma en una entrevista concedida a *WAG1 MAGAZINE*<sup>19</sup> que *La Sofy* «es una especie de extensión mía. Es mi imagen, pero también tiene su propia vida, que esa sí es distinta a la mía. La base tiene que ver conmigo, pero a veces deriva en cosas que más que acercarse a mí, se acerca a cosas que me gustaría o que no puedo ejecutar en mi vida real». Y es en este punto donde vemos cómo el concepto de avatar es totalmente agenciado como un cuerpo en el que volcar toda una serie de actividades que en la vida “real” Sofía Estévez no desarrolla. De este modo, *La Sofy* es una performance que actúa en una sala de espera, un cuerpo experimental que, si bien es cierto que lleva a cabo acciones simuladas, éstas se efectúan en los parámetros de la realidad virtual, situada en la frontera de las leyes naturales e ilusorias.

Estas artistas abrazan los avatares como un lugar donde ejercer su propia libertad, pero no sin dejar de ser conscientes de los patrones de comportamiento

---

<sup>18</sup> Se puede consultar su página de *Instagram* en: <https://www.instagram.com/labritneycalvadjs/?hl=es>

<sup>19</sup> La entrevista está disponible en: <https://www.wag1mag.com/sofia-estevez-la-artista-tras-la-sofy/>

relacionales que mutan de la fisicidad a la red. Las características, en particular, de *La Sofy* son las de una adolescente *SIM* que se viste y actúa bajo los estándares de belleza que implora el siglo XXI. En realidad, el hecho de que Sofía Estévez haya elegido autorreferenciarse con *La Sofy* simplemente es una herramienta que habla de la autorrepresentación en la actualidad, pues tanto en la literatura como en las artes plásticas y visuales los *alter ego* han sido usados con frecuencia. Lo que interesa en este punto es el aspecto del androide, y las actividades que realiza. Estévez realiza un análisis de dichos cánones y de un modo irónico se reviste de ellos, en una época que presupone en muchas ocasiones haber superado las dicotomías metafísicas que separan la mente del cuerpo y las categorías convencionales de hombres y mujeres. En la cosmogonía que plantea *La Sofy*, su página web ya se despliega como un mapa hipertextual, simulando el escritorio de su propio ordenador<sup>20</sup>. Este ejercicio, que en un principio expone aquello íntimo, es redefinido al construir con él un relato que, a pesar de tener una apariencia fidedigna, en realidad muestra la construcción de los diversos proyectos de la artista. Cada carpeta es una obra, y tanto la estética como el formato elegido pueden entenderse como una llanura extensible, un modelo virtual y epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica.

Así, navegando por la interfaz propuesta por Estévez en su página web, encontramos la carpeta (el proyecto estético y artístico) de *La Sofy*, donde podemos explorar algunas de las escenas capturadas en su actividad en el juego de los *SIMS* y otros fotomontajes creados por la artista, gracias a herramientas de edición de imagen con las que logra descontextualizar a *La Sofy* del juego, para situarla en nuevas composiciones, que desde su creación han ido invadiendo las redes sociales de Estévez, hasta el punto de encontrar muy pocas imágenes de la artista real, adaptando la mediatización de la intimidad al avatar al que relega su representación en la red. Pero también encontramos otras carpetas, como por ejemplo *Quiero ser guapa* [11] o *Quiero ser guarra*, dos enlaces que nos llevan a una nueva página donde abundan imágenes cliché pertenecientes al imaginario ambiguo y contradictorio que se ha ido cultivando en torno a la convención de mujer, pues tal y como razona Clúa:

---

<sup>20</sup> La web de Sofía Estévez está construida con el dominio Hotglue.com, el cual permite organizar contenidos sin ningún tipo de plantilla predeterminada. Puede consultarse en: <https://sofiaestevez.hotglue.me/>

las figuraciones sobre lo femenino se codifican bajo dos grandes estereotipos: la mujer frágil, angélica, que asume los papeles de madre y esposa modélica, cuya sexualidad está perfectamente encauzada por la vía institucional del matrimonio y la mujer fatal, diabólica, que está al margen de esos cauces y cuya sexualidad está, por tanto, fuera de control. (2007, 199)

De este modo, en *Quiero ser guapa* encontramos cuatro piezas de video donde Estévez se graba (al parecer con la *webcam* de su ordenador, deducido esto por el plano frontal que adopta) en la intimidad de su habitación mientras, en una pantalla superpuesta y colocada en el extremo inferior izquierdo, se proyecta un tutorial de maquillaje típico de *Youtube*. Sofía sigue en una especie de ritual los pasos para llegar a ser tan guapa como el modelo de la sociedad actual sugiere impositivamente, mientras que, paralelamente, en la carpeta *Quiero ser guarra*, adopta las mismas posturas que el imaginario de los videos de la cultura porno expone en una gran amalgama de sus webs, cosificando al cuerpo femenino en la mayoría de los casos. Así, encontramos en dos carpetas contiguas las dos supuestas caras contradictorias a las que el ideal de mujer está constantemente sometido, pero Sofía adopta una actitud y una estética tan *punk* desde lo *kitsch* que genera una denuncia a través de la ironía, pues tal y como apuntó ya Donna Haraway en su *Manifiesto Cyborg*:

La ironía se ocupa de las contradicciones que, incluso dialécticamente, no dan lugar a totalidades mayores, y que surgen de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas necesarias y verdaderas. La ironía trata del humor y de la seriedad. Es también una estrategia retórica y un método político para el que yo pido más respeto dentro del feminismo socialista. (1991, 5)

La ironía aquí se convierte en uno de los hilos conductores que atraviesa los relatos expuestos por *La Sofy*. Según la autora, “aunque sí se puede hacer una lectura seria y mucha parte de mi trabajo nace precisamente de un análisis de ciertas cosas que para mí son trascendentes para entender cómo funcionamos, cómo nos construimos, me gusta poder hacerlo desde la ironía y de una manera aparentemente superficial e infantil.” Así, vemos como esta exposición de la superficie, que en su día también fue reclamada por Warhol, si recordamos su célebre frase “si quieres saber algo más de mí, mira mi superficie”<sup>21</sup> es acogida para desplegar un discurso que no

---

<sup>21</sup> El poeta conceptual y crítico Kennet Goldsmith recoge en una edición titulada Andy Warhol. Entrevistas (1962-1987) un compendio de entrevistas del artista. La frase aquí recogida en realidad está resumida y pertenece a una entrevista realizada por Gretchen Berg en el año 1966. Tras varios

pretende ya ser críptico, sino que, desde la materialidad y la evidencia, deja al descubierto la metafísica del ser como apariencia efímera.

Al proponer sus proyectos como espacios lúdicos unificados por una línea estética basada en la exuberancia del rosa, escogida precisamente como crítica política hacia la indomable sugerencia que nos propone el algoritmo y el sistema capitalista para homogeneizar cualquier atisbo de “rareza” en el ideal de mujer dulce de día y puta de noche, Sofía Estévez traza un relato en minúsculas que se sitúa en los bordes, en los márgenes de la historia homogeneizada con mayúsculas. Y, además, escoge con precisión todos los elementos que el capitalismo neoliberal impone: cuchillas de afeitar, máquinas de depilar, cremas... Del mismo modo que Dalila se representa en una versión famosa de sí misma porque el triunfo es uno de los objetivos impuestos por dicho sistema, lo que proponen ambas artistas es un juego crítico que se lo cuestiona todo desde la aceptación desdramatizada de la configuración del sistema, combatiendo desde lo lúdico las fatigas y ansiedades del siglo XXI.

Una lectura poco profunda sobre las obras (y artistas) hasta ahora nombradas puede desembocar en la creencia y/o interpretación de que todas estas prácticas son fruto del mero excentricismo, e incluso hacernos dudar de si operan realmente en el campo político. Por lo que respecta a una de las artistas ya nombradas, Claude Cahun, ésta no quedó exenta, ya en su día, de interpretaciones que aseguraban que la masiva creación de autorretratos pasaba por un ejercicio de simple egocentrismo.

La sucesión de distintos autorretratos que configura la obra que se ha conservado de Claude Cahun (unas trescientas fotografías) ha dado pábulo a que se lea su *opus* como una muestra exacerbada de narcisismo. Y a veces se ha ido más allá en la pulsión interpretativa explicando el cultivo del narcisismo como una estrategia que la salvó de una grave ruptura psicótica de la imagen del yo, permitiéndole de ese modo mantener una integridad psíquica. Esa presunción nos presentaría a una Cahun desestabilizada, desequilibrada, de lo que se podría colegir falazmente que cualquier persona que juegue con la búsqueda del otro, de las identidades variadas y de los disfraces se puede ver aquejada del peligro

---

encuentros, Warhol declara: “No es que no me guste hablar de mí; es que, de veras, hay poco que decir de mí. Apenas hablo o cuento cosas en las entrevistas; la verdad es que ahora no estoy diciendo nada. Si lo quiere saber todo de Andy Warhol, basta con que se quede en la superficie: de mis cuadros, de mis películas y de mí mismo. Ahí estoy. No hay nada más detrás.” (2010, 148).

consistente en el abismo de la falta de identidad. La multiplicidad del yo, su constante reinención, no impidió a Cahun mantenerse firme en sus principios políticos y vitales como ponen de manifiesto sus prácticas disuasorias frente al enemigo nazi. (IVAM, 2001, 21)

Formular en estos términos cuestiones sobre ellas es contraproducente ya que lo que estamos tratando son proyectos estéticos más o menos autorreferenciales, por ese motivo lo que tal vez deberíamos plantearnos es de qué modo, a nivel conceptual y formal, se reflejan unas actitudes, unas voluntades y unos relatos que, en realidad, si se asemejan y pueden relacionarse por algo, es porque operan de por sí como reivindicaciones políticas dada su condición transfronteriza, a pesar de que es posible -aunque no se reconozca por las artistas de una manera explícita- que su obra no haya nacido con este objetivo. Este ejercicio de conexiones, no trata de intentar “desvelar” los motivos de sus mensajes (ya sean autorretratos analógicos, virtuales, obras literarias o *tweets*), sino de procurar entender por qué construyen desde lo *obtuso* sus relatos, en el contexto que a cada una de ellas corresponde.

De este modo, con lo que nos hemos encontrado hasta ahora, ha sido con voces que trazan una historia en minúsculas perfilada en las orillas de la Historia en mayúsculas, en la Historia del discurso imperante de cada una en sus respectivas épocas. Pero estas voces puestas en relación, ponen de manifiesto, en su complejidad y en su sencillez (a la vez, sí), el anti-reflejo de la construcción contraproducente del intento de definición del término identidad.

### 3. Sobre la voluntad de permanecer en lo efímero

En la actualidad, se da la contradicción constante de abrazar la multiplicidad celebrada en el siglo XX mientras que, a la vez, parece surgir un retorno hacia la autenticidad, pues al desvirtuarnos de nuestros propios cuerpos y aparecer y desaparecer a través de los avatares virtuales a los que cedemos parte de nuestra representación, la realidad se desdibuja y, entre tanta metafísica de la apariencia, se manifiesta una necesidad contradictoria de asentar o de definir unos parámetros para la representación de “lo real”. Pero, ¿a través de qué mecanismos y objetos se sustenta hoy “la realidad”?

Visualizemos por un momento Instagram. *Scroll* por los *posts*. *Swipe up* si alguien enlaza algo que te resulta interesante en sus *Insta Stories*. Cuando acaban las *fake-news* de la gente que conoces física y/o virtualmente, en la sección de búsquedas, un mar de *hashtags* clasifica publicaciones en secciones tales como: animales, estilo, compras, cómics, televisión y cine, ciencia y tecnología, belleza, música, arquitectura, comida, arte, danza, y así un sinfín de categorías. Desde los niños y las niñas en el colegio hasta los suspensos y las matrículas de honor en la universidad, nuestra educación pasa por una totalidad de conceptos absolutos que aglomeran contenidos bajo unos parámetros establecidos por las normas sociales y políticas que rigen cada etapa histórica. En el mundo funcionamos a través de etiquetas y todo aquello que no es catalogable -en los órdenes instaurados por las reglas que configuran el pensamiento hegemónico- se inscribe en el cajón de las ‘cosas varias’ o de lo inclasificable, convirtiéndolo, paradójicamente, en una categoría más que se contrapone o que, en el mejor de los casos, convive en tensión con todas las demás.

Los que hemos nacido en la década de los noventa hemos pasado de los *cassettes* a la nube de datos en un periodo inferior a los quince años. Cuando teníamos cinco escuchábamos el *cassette* de *Megatrix*, a los siete el *CD* de *Caribe Mix*, cuando fuimos adolescentes nuestro diario personal fue *Fotolog*, abandonándolo y pasando progresivamente por *Tuenti* y *Facebook*, y en la actualidad convivimos en *Twitter* e *Instagram* (ya se verá cuánto dura y cuál será la próxima red social que las sustituya) mientras nuestros archivos son compartidos en la nube de datos y consumimos series en *Netflix*. Así mismo, la construcción de nuestra identidad pasa por la necesidad de ser expuesta y calificada con *likes* en las

redes sociales, pues ésta es nuestra manera de ‘demostrar’ que existimos y que ‘somos reales’ *all the time*. Y no es ni mejor ni peor que la de generaciones anteriores, simplemente se desarrolla de este modo en el contexto político y tecnológico que nos envuelve.

Tal y como expone Guardiola, las políticas implícitas que operan en la deconstrucción de la identidad desde las redes sociales, en nuestros días, “se problematizan cuando entra una lógica monetaria telerreal desplegada en plataformas como *Youtube*, que lo que hace es monetizar la subjetividad, de modo que tu apariencia se convierte en un medio de supervivencia y de trabajo donde los otros son un pretexto, un público espectadorial”. En todo aparato institucional, se generan unos lenguajes predeterminados que se despliegan para la lógica de su funcionamiento. Hoy, vemos como han surgido nuevos conceptos y “oficios” como el de *influencer* y el de *youtuber*, figuras nacidas en *Internet* y que se han convertido en célebres, las cuales explotan una personalidad (la suya propia<sup>22</sup>, supuestamente) y se dedican a prescribir un determinado modelo de conducta que, consecuentemente, alimenta el valor, las bases y características (como el emprendimiento y el positivismo) arraigadas en la ideología *Do It*.

Pero estas personalidades, como se ha venido anunciando, en realidad son solo un reflejo fragmentado e idealizado de un conjunto corporal mucho más complejo. La construcción de la “marca personal” que alimenta y fomenta en capitalismo neoliberal, encuentra en las redes la arquitectura idónea para desarrollar dicho objetivo. De este modo, consumimos subjetividades que se desenvuelven en cada red social de un modo distinto, pues navegamos por cada una de ellas bajo unos parámetros que varían según sus formatos. No es lo mismo consumir personalidades en *Youtube*, por ejemplo, que en Instagram o *Twitter*. Cada red social se caracteriza por unos principios que la caracterizan. De este modo, en *Instagram* construimos un relato de nuestras supuestas vidas más centrado en lo fotográfico,

---

<sup>22</sup> Curiosamente, también en los años treinta, Benjamin advierte en la figura del nuevo intérprete de cine el traslado de la representación que viaja de la empatía encarnada por el intérprete de teatro -el cual siempre se coloca en el papel de “otro”- hacia la actuación del “sí mismo”, pues “al cine le importa poco que el intérprete represente a otro ante el público; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos” (Benjamin, 2003:69). De un modo similar, papeles como los del *youtuber* actúan frente a un “sistema de aparatos”, sin embargo, detrás de este sistema ya no hay un conjunto de expertos en la materia de la representación tal y como el actor encontraba tras los focos, sino que no reside nadie más que el aparato que construye el montaje de los relatos que se pretenden hoy como no-ficcionales.

en *Twitter* vertimos pensamientos en relación a las noticias del momento y, en *Youtube*, consumimos desde relatos costumbristas (videos de celebridades mostrando su día a día, por ejemplo) hasta información mucho más concreta, es decir, clasificada por categorías que nos pueden interesar más o menos. Así mismo, esta fragmentación permite desplegar nuestra “marca personal” de manera que, consumiernos en cada una de estas redes, puede ofrecer una experiencia distinta respecto a la “totalidad” feliz, saludable y activa que debe caracterizarnos.

Una de las figuras que ha dado un salto “a la fama” más notoriamente en los últimos años ha sido Estíbaliz Quesada (Baracaldo, 1994), más conocida como *Soy una Pringada* [12]. Quesada colgó su primer video en *Youtube* en el año 2015, en el que comentaba a través de un montaje audiovisual y haciendo uso de la *voz en off* su opinión *fandom*<sup>23</sup> sobre otros canales de *Youtube* y series<sup>24</sup>. En la actualidad, cuenta con 80 videos en su canal, los cuales han ido evolucionando y adoptando unas características cada vez más definitorias del personaje que desempeña, pues ella misma se define como “la gorda esa que insulta”<sup>25</sup>. El discurso de sus videos adopta un carácter y actitud *hater*<sup>26</sup> y, desde esta perspectiva, *Soy una Pringada* desempeña su crítica hacia el capitalismo actual. Como todos sabemos, el oficio de *youtuber* pasa por exponerse a uno mismo y/o crear un contenido explícitamente integrado en una temática o categoría (*influencers* que enseñan su ropa, comentaristas de videojuegos, canales de filosofía...). En el canal de *Soy una Pringada*, se ha ido primando y particularizando una estética *kitsch* y *trash* que ha ido *in crescendo* a medida que éste se configuraba, pues si nos fijamos en las miniaturas del primer video hasta el último, podemos corroborar un cambio y estetización concreto en su canal, que es un reflejo de la construcción o paulatina definición del personaje escogido, una figura que no encaja en los cánones imperantes, los cuales plantean un modelo de vida sano y positivo, y que ha ido revistiendo y alimentando las capas de

---

<sup>23</sup> *Fandom* es un término que se empezó a usar para designar a un grupo de sujetos con un mismo pasatiempo, originalmente asociados a la ciencia ficción o a la literatura fantástica, sin embargo, en la actualidad estas prácticas comunes pueden ser muy diversas, y la palabra se puede referir a un grupo seguidor de cualquier fenómeno o actividad.

<sup>24</sup> Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=yVT56sQQk5M&t=393s>

<sup>25</sup> Así se define en una entrevista para el diario El mundo: <https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/03/06/5a9d6a3c22601d78088b45b7.html>, el titular del cual, *Soy una pringada, del bullying al éxito*, nos da ya una pista sobre cuestiones que trataremos más adelante: ¿por qué la insistencia en la autenticidad y en la lucha por el éxito como medio para la permanencia absurda en una identidad que es, en realidad, efímera?

<sup>26</sup> Los *haters* son personas que muestran una actitud negativa en la mayoría de sus manifestaciones en la red, aunque actualmente dicho “adjetivo” se ha extrapolado a las relaciones tangibles también.

la personalidad mostrada por Quesada. Pero nos hallamos ante una contradicción respecto a la apropiación de la identidad en estos términos. El personaje de *Soy una Pringada* ha ido impregnando todos sus proyectos (pues también trabaja como comentarista en la radio, y es directora de una serie basada en su propia vida publicada en Internet, *Looser* [13], además de pinchar como Dj en diversas discotecas de Barcelona y Madrid), tal y como *La Sofy* ha ido tomando un mayor protagonismo en las plataformas de Sofía Estévez, sin embargo, Quesada siempre ha manifestado (tanto a través de sus redes, videos, como en entrevistas) que no es un personaje, dando paso así a un discurso que defiende el “ser ella misma”, el ser “real” [14].

Pero pensemos en qué puede querer decir “ser real” en estos términos. Ser “real”, bajo la perspectiva de *Soy una Pringada*, consiste en mostrar y manifestar todas aquellas opiniones y situaciones que no son agradables en nuestra cotidianidad, desconfigurando los mecanismos de la felicidad impostada por el neoliberalismo. La fuerza política que reside en el personaje de *Soy una Pringada* pasa por la apropiación de un término comúnmente asociado como negativo. Así, se contrapone en su cosmogonía al ser “falso”, que en este caso invierte todas sus virtudes en disfrazar y exponer su vida economizando una única emoción: la alegría, fomentada por el capital de las emociones positivas. Esta “falsedad” se encarnaría en otros personajes públicos como, por ejemplo, *influencers* más cercanas a la índole del perfil de *Dulceida*<sup>27</sup>. De esta manera, se genera una lucha dual donde las fuerzas generadas por el odio y la felicidad se encuentran en mismo espacio, el virtual. Mientras *Soy una Pringada* inicia todos sus videos saludando a su público con un “Hola, cachos de mierda”, *Dulceida* se despide mandando a todos sus seguidores “mucho, mucho, mucho amor”.

Si bien es cierto que el perfil de *Dulceida* es bastante más concurrido, visitado y consumido y que, además, existen muchas *influencers* que defienden un modelo de vida basado en una felicidad dudosa y forzada, revestida de alegría y frases de *Mr. Wonderful*<sup>28</sup>, el papel de *Soy una Pringada* viene a representar a

---

<sup>27</sup> *Dulceida*, Aida Doménech (Barcelona, 1989) es una *influencer* con 2,5 millones de seguidores en Instagram, que trabaja con distintas marcas de moda y que se ha convertido en una representante de las *it-girls* en el panorama español de los últimos años.

<sup>28</sup> *Mr. Wonderful* es una marca creada en 2011 que serigrafía y estampa *slogans* con mensajes positivos como, por ejemplo, “Si la vida te da la espalda, tócale el culo” en tazas, libretas, y todo tipo de

aquella parte del complejo social que no converge en dichos ideales y que, desde una rabia crítica, se burla irónicamente del papel progresista de las *It-girls*<sup>29</sup> contemporáneas. Pero lo cierto es que ambas vienen a representar las dos caras que conviven en el terreno de la autorrepresentación en plataformas como *Youtube*, *Instagram* o *Twitter*, basando su constructo en un modelo que explota su supuesta autenticidad. *Dulceida* vendría a ser la imagen en la que se representa al grupo exitoso de la sociedad que triunfa, mientras que *Soy una Pringada* se convertiría (sea esta su voluntad o no) en una fuente representativa de los cuerpos fracasados.

No se trata, entonces, de decidir si “ser real” es ser una pringada o una *it-girl*, sino de entender que ambos papeles son, en mayor o menor medida, un personaje, una representación más o menos autorreferencial con respecto a su cotidianidad. Desde este punto de vista, es enriquecedor que apariencias como las de *Soy una Pringada* encuentren un lugar en el que manifestar un relato que, hasta hace relativamente poco, no había tenido cabida en el *mainstream* porque éste no se desplegaba en Internet. Pero detrás de este juego de espejismos, el capitalismo ha conseguido (una vez más) sostener el hito de la singularización subjetiva como espacio de emancipación, incluso sacando provecho de aquella parte de la sociedad que, en un principio, no se halla en el lugar privilegiado que éste alberga.

Estíbaliz Quesada, si se caracteriza por algo, es por haber dado a conocer un personaje que, a través de una actitud performática, tiene más que ver con el *punk* que con los convencionalismos rancios de lo políticamente correcto. De algún modo, y a pesar de contradecirse o no acabar de definir qué significa este supuesto “ser real”, se ha convertido en una figura irreverente que cuestiona todos los estamentos que sostienen las bases del capitalismo psíquico. Lo remarcable, quizás, es que ha desempeñado una actitud que se resiste y que combate la primacía del positivismo desde y con los mismos medios donde éste se regenera y expande. Pero, ¿es esto lícito? Si es lícito o no, no es aquí relevante. Tal vez lo que deberíamos preguntarnos es qué efectos produce este hecho. Pues, mientras esta resistencia contradictoria, y casi *duchampiana*, que opera desde el interior del sistema con una gran dosis de

---

accesorios, la cual ha cobrado mucha popularidad a nivel social y que factura una media de 30 millones de euros anuales.

<sup>29</sup> El concepto *It-girl* apareció a finales de los años veinte para referenciar a una clase de chica que tenía “eso”, un atributo que, desde una perspectiva heteronormativa y patriarcal, a menudo se asocia con una atracción “irremediable”. En la actualidad, es muy común (sobre todo en la prensa rosa) atribuir este concepto a *influencers* que, mayormente, trabajan en el ámbito de la moda.

ironía, nos sitúa ante la evidencia del conglomerado de contradicciones que se dan en las estructuras de la economía de la subjetividad, lo cierto es que no deja de convertirse, simultáneamente, en un producto que el mismo sistema ensalza y coloca en su terreno de juego: otro tipo de subjetividad susceptible de ser explotada, y de la cual otra clase de público -en este caso, *pringados*, *freaks* y *geeks*- podrán consumir.

Dicha economía, además, regulada por la cantidad de *likes* obtenidos en los contenidos visuales vertidos en la red, dibuja un mapa dualista donde los sujetos se clasifican bajo dos *hashtags*: fracasados y triunfadores. Los casos como los de *Dulceida* o *Soy una Pringada*, de hecho, nos fascinan porque parecen revelar que sí se puede conseguir el éxito a partir de la nada, un éxito, como ya hemos dicho, basado en el reconocimiento de los otros y validado por el número de interacciones virtuales generadas. La nuestra es una generación que ha crecido bajo la fantasmagórica ilusión construida de que, si uno se lo propone, puede llegar a conseguir todo aquello que imagine, y esta creencia ha sido reforzada por la asimilación de algunas ideas como, por ejemplo, el concepto americano *self-made man*, el cual construye el relato sobre un sujeto de orígenes modestos que, gracias al emprendimiento y al esfuerzo personal, logra dejar atrás la mediocridad y alcanza el reconocimiento y el éxito.

Pero esto implica un posicionamiento muy poco privilegiado para el sujeto, que en realidad está sometido a presiones auto-impuestas que pasan por la creación de unas expectativas que esperan ser saciadas mediante un reconocimiento universal.

El hito de nuestra singularización, para que disfrute de una rentabilidad imparable, ha de ser universalizado. Quien sea positivo podrá afrontar adecuadamente todos los inconvenientes, podrá reparar todos los posibles fracasos padecidos en su voluntad de ser y así sobreponerse para reiniciar la operación. La positividad es el *reset* ideológico que garantiza la reanudación de autoproducción. Do it, en efecto, también conlleva la obligación de intentarlo de nuevo. [...] Quien no sea positivo no podrá responsabilizar a nadie de su malestar ilícito. La libertad de elección se impone como una coartada para que en el ánimo de todos se instale un horizonte de felicidad que hemos de considerar a nuestro alcance. (Peran, 2016, 32)

De este modo, cuando Peran nos recuerda que “quien no sea positivo no podrá responsabilizar a nadie de su malestar ilícito”, nos encontramos ante la creencia de que el sistema siempre tiene un “lugar mejor”, un lugar lleno de éxitos para nosotros, y que es a través de nuestro esfuerzo y sacrificio que debemos

conseguir ocuparlo. Así, parece que debemos empujar la piedra del Mito de Sísifo hasta llevarla a la cima de la montaña, aunque ésta sea devuelta a la llanura por el algoritmo una y mil veces, ya que, tal y como diagnostica Pilar Cruz en su artículo *Fracasar peor*:

Se nos impela a movernos *ad infinitum* de fallo en fallo, volviendo a empezar, como si alcanzar la recompensa dependiera únicamente de nuestra voluntad individual, de esfuerzo personal, de nuestro talento. Como si los condicionantes de raza, clase y género no pintaran nada en esta historia. Fracasas porque tienes que hacerlo para triunfar, como si no dejara huella en tu autoestima y en tu endeudamiento, como si quebrar fuera maravilloso, como si todo el mundo pudiera coger el ascensor social y llegar al ático. Y ya que el éxito dependerá de tus capacidades y de un número indeterminado de intentos, no conseguirlo es no querer, o no valer para ello<sup>30</sup>

Volvemos, de este modo, a una especie de cristianización del engranaje capital, donde la culpa recae sobre las espaldas de los fracasados, *customizando* la relación de la dicotomía éxito/fracaso en pos de una promesa instalada en el horizonte de la supuesta libertad en el fin último de la felicidad, obtenida a través de la emancipación subjetiva y la enajenada libertad de consumo. Sin embargo, en las redes no existe un lugar privilegiado para todos y este hecho genera frustraciones y fatiga, malestar. En dichos espacios también existe un lugar para la invisibilidad, y ésta es determinada por un algoritmo.

Si en la segunda mitad del siglo XIX, el fenómeno del *dandysmo* venía a desplegar la artificialidad como ideal de subjetividad, mediante una estetización de la existencia con propósitos políticos al desnaturalizar al sujeto en sociedad y mostrar, a través de estos mecanismos, las convenciones sociales de su contexto particular; actualmente la identidad se desdibuja en la espectacularización de una autenticidad imperante y exitosa, la cual es acogida en la mediatización de lo íntimo. Y esta mediatización pasa por la imagen y el texto, ambos dos digitalizados y compartidos en la red, transformados en datos.

Estos datos “subjetivos” son automáticamente codificados por el algoritmo anteriormente mencionado, el cual clasifica los contenidos de la red según sus visitas y nos propone unas rutas u otras basadas en nuestro propio consumo de contenidos

---

<sup>30</sup> El artículo está disponible en: <https://a-desk.org/magazine/fracasa-peor/>

virtuales, privilegiando a aquellos videos, imágenes o webs más visitados a nivel global. Así mismo, en primer lugar, el supuesto de libertad en realidad se encuentra condicionado por un sistema basado en la jerarquía del consumo visual y, en segunda instancia, estos datos extraídos de una actividad subjetiva pasan a ser objetivados gracias a los mecanismos de una estructura matemática.

Una de las cuestiones que se plantean tras este diagnóstico, vendría a ser la de qué necesidad o sentido tiene una lucha por la identificación respecto a la subjetividad, y hasta qué punto es trascendente el debate de “ser real” o no bajo los parámetros de una verdad aferrada al ideal de sujeto entendido como mónada en el contexto en el que nos encontramos. Si el devenir se halla entonces en el encuentro de la deconstrucción de una imagen (o más de una), ¿en qué lugar o en qué cosas se sustenta hoy la autorrepresentación?

Hito Steyerl, en el capítulo “Una cosa como tu y yo” de su libro *Los condenados de la pantalla*, reflexiona a partir de la figura del héroe sobre esta cuestión. La artista, explica el paso del mito del héroe izquierdista al héroe convertido en una imagen susceptible de ser reproducida, a través de dos canciones. Mientras la banda *punk* The Stranglers lanzaba su single *No more heroes*, en el que proyectaban mensajes como “Whatever happened to all of the heroes? / All the Shakespeares? They watched their Rome burn”, David Bowie publicaba su conocido *Heroes*, aludiendo a la posibilidad de ser héroes por un día, en un videoclip donde su rostro se superpone con él mismo. Con esta ejemplificación, explica Steyerl que “el héroe de Bowie ya no es un ser humano más grandiosos que la vida cumpliendo sensacionales misiones ejemplares, y ni siquiera un icono, sino un producto resplandeciente dotado de una belleza poshumana: una imagen y nada más que una imagen” (2016, 51). Pero en la revelación de este devenir imagen, reside el profundo nihilismo que anida en el habitar de la superficie: desapareciendo tras la imagen, concediendo al dato la deserción de la autorrepresentación.

Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno; ser un objeto era malo. (Steyerl, 2016, 53)

Aquí, la autora plantea un giro respecto a la idea de emancipación reflejada en la autorrepresentación. En este punto, la subjetivación pasa a ponerse en cuestión, pues ya no está claro que devenir sujeto conlleve un espacio liberador. “Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder”, dirá Steyerl acorde con el pensamiento *foucaultiano*, planteando la posibilidad de entendernos fuera del plano del cuerpo como sujeto y desplazando a éste al terreno objetual. ¿Pero tras qué se fundamenta este desplazamiento?

Espósito, uno de los pensadores anteriormente citados, repiensa la idea de cuerpo desde la ambigüedad que reside entre las personas y las cosas. En realidad, nos dirá el autor, el cuerpo nunca ha sido representado (ni jurídica ni políticamente) en un estamento claro. «Las personas han sido definidas, sobre todo, por no ser cosas» (2016, 21), pero en un contexto como el contemporáneo, donde tantos cuerpos están siendo habitados por otros (u órganos de otros) y por otras cosas (pensemos en los trasplantes médicos, por ejemplo) ¿en qué lugar queda la posible imagen de la identificación? ¿En qué lugar quedamos nosotros si nuestro cuerpo tampoco es nuestro?

Para Steyerl, “el deseo de convertirse en cosa -en este caso en una imagen- es el resultado de la lucha entorno a la representación”, una lucha basada en la diferenciación binaria analizada por Espósito entre los sujetos y los objetos, incluso cuando dichos objetos se entienden como la imagen representativa política de los sujetos en cuestión. Pero este enfoque bélico que tiene como fin determinar una verdad liberadora, colocándola a uno u otro lado de la balanza, se sitúa en un paradigma problemático.

La lucha en torno a la representación [...] se basaba en una nítida diferenciación entre estos niveles: aquí la cosa, ahí la imagen. Aquí el yo, ahí el ello. [...] ¿La imagen pública -de las mujeres u otros grupos, por ejemplo- se correspondía verdaderamente con la realidad? ¿Estaba *eso* estereotipado? ¿Erróneamente representado? Nos enredábamos así en toda una maraña de presuposiciones, la más problemática de las cuales era, por supuesto, la de que existe en primer lugar una imagen auténtica. (2016, 54)

Una imagen auténtica. La problemática que conlleva la defensa utópica de un único modelo subjetivo de representación, es que éste nunca será complaciente para el complejo social al que pretende dar voz y homogeneizar bajo una misma

imagen. Tal y como analiza Butler en el capítulo “Las <<mujeres>> como sujeto del feminismo” en *El género en disputa*:

Hay numerosas obras que cuestionan la viabilidad del «sujeto» como el candidato principal de la representación o, incluso, de la liberación, pero además hay muy poco acuerdo acerca de qué es, o debería ser, la categoría de las mujeres. Los campos de «representación» lingüística y política definieron con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto. Dicho de otra forma, deben cumplirse los requisitos para ser un sujeto antes de que pueda extenderse la representación. (2007, 46)

En febrero del año 2011, Diana J. Torres<sup>31</sup>, artista multidisciplinar y activista que centra su práctica en la *performance* y la poesía, jugando con la pornografía/postpornografía y la acción directa, publicó *Pornoterrorismo*, un libro donde plantea una profunda reflexión sobre el sexo y las políticas que se desarrollan en torno a éste. Se trata de una pieza que se despliega y que inserta diversas composiciones literarias en su interior, desde una bibliografía comentada y fuera de todo tipo de convencionalismo, pasando por un poemario hasta, además, un conjunto de capítulos donde la autora entremezcla sus experiencias vitales con el desarrollo teórico de lo que ella llamará *pornoterrorismo*<sup>32</sup>, un concepto ideado junto al mentalista Pablo Raijenstein, encontramos en el primer capítulo de su libro el siguiente párrafo:

Cuando la sociedad te coloca una etiqueta nunca te pide tu permiso o tu opinión para hacerlo, se trata de un afán clasificatorio, esa urgencia tan típica por ponerle nombre a todo. Así, yo me llamo marimacho, bollera, desviada, perversa, delincuente, blasfema, fea, enferma. Sería una pérdida de tiempo absoluta intentar luchar contra esa práctica tan extendida de etiquetar (yo misma la llevo a cabo muchas veces sin darme cuenta) y tampoco sería de recibo conformarse sin más. Por eso yo me erijo en todo lo que dicen para serlo con razón, para serlo más y mejor cada día, para construir con todo ello esta identidad bastarda hija de mil pecados que finalmente es lo que me hace ser quien soy y lo que me acerca a otros monstruos para establecer alianzas. (2011, 19)

---

<sup>31</sup> Su página web, donde manifiesta gran parte de su pensamiento (a pesar de que haya sido censurada en múltiples ocasiones) es: <https://pornoterrorismo.com/>

<sup>32</sup> El *pornoterrorismo* es un concepto político-artístico que propone combatir al sistema mediante la desobediencia sexual. En el siguiente manifiesto se puede profundizar más acerca del concepto: <https://pornoterrorismo.com/lec/manifiesto-pornoterrorista/>

Tal y como enmarca en el prólogo para la versión mexicana del libro la doctora en filosofía Sayak Valencia, «el trabajo de Diana pornoterrorista puede inscribirse dentro de una contestación a los lenguajes institucionales», unos lenguajes que encasillan y diseccionan a la sociedad en estamentos de más o menos poder. Pero Diana se resiste a ser definida y/o representada por una u otra definición representativa en función a su subjetividad. Y esto tiene que ver con la propuesta deslocalizada de Hito Steyerl. Cuenta Diana en el capítulo “Transfeminismo: un feminismo que me incluye (por fin)” una anécdota que vivió en la manifestación feminista en Barcelona en el año 2010:

Allí me planté con mi fabulosa Yasmin (pareja y dómina durante dos años y pico) que me llevaba atada al cuello y algunos tramos de la mani a cuatro patas, con un cartel colgado en mi espalda donde podía leerse <<sumisa por vocación, puta de profesión>>. Fue una reacción consecuente al sentimiento de incomodidad que el año anterior me produjo que un grupo bastante numeroso de mujeres se pusiera a gritar (megáfono en mano) aquello de <<ni puta ni sumisa>>; no era la primera vez que lo escuchaba, pero sí la primera en que me daba cuenta de los significados tentaculares de una consigna como esa, que me parece inadecuada hasta para una manifestación de feministas del PP (sí, existen). Sé que la consigna se construyó en su día en respuesta al machismo, que considera que la mujer que no es sumisa es una puta y viceversa o que indica cómo nos quieren ellos en las dos variantes posibles: una sumisa como esposa y una puta como amante. Pero lo cierto es que dado que las putas son precisamente las trabajadoras peor tratadas por el sistema, considero que es tremendamente injusto que en una manifestación por el día de la mujer trabajadora haya algunas que se la pasen gritando que ellas no son putas cuando en realidad todas nosotras, hasta las que nunca hayan ejercido jamás tal profesión, deberíamos autodeterminarnos como tales para darle más fuerza a sus voces y a su lucha, para que no sientan que están solas o que el resto de las mujeres las han abandonado o las discriminan como trabajadoras solo porque en un 99% de los casos los beneficiarios de sus <<favores>> sean hombres. (2011, 173)

Lo que encontramos en dicho fragmento es un traslado o inversión de representaciones binarias donde un concepto es asociado a una palabra y/o imagen que se contrapone a la representación idealizada de algo que, en realidad, no debería ser clasificable o determinado (en este caso, la categoría de ‘mujer’). Diana realizó de manera performativa un desplazamiento de la representación de una imagen (la de la sumisa y la de la puta), subvirtiéndolo su contenido y situándolo en un contexto nuevo, paradójicamente contrario a lo que preestablecido hasta ese momento. Parece que lo que la autora nos viene a decir es que la carga representacional de dichas palabras asociadas a una imagen concreta, no son la realidad en sí, sino una

pieza de la configuración que hasta el momento se ha estimado oportuna para concebir el significado de dicha imagen o concepto. La lucha artística o política de Diana proviene de una voz situada en las fronteras de la autorrepresentación. Una voz que combate constantemente contra la definición de un cuerpo y que, consecuentemente, su metodología se encuentra en el terreno de la contradicción.

Declararme feminista o considerar que mi trabajo artístico (o político) lo es, lo consideraré siempre como una fuente de contradicciones, ya que lo que hago sobre un escenario puede muy bien contradecir al feminismo, teniendo en cuenta que lo que hago se contradice a sí mismo constantemente. (2011, 173)

Esta resistencia ante la definición, ante la representación, en realidad realza su condición nómada en tanto que transita por estancias en las que nunca se aposenta. Y esta fantasmagoría tiene que ver con una decisión política. Decidir no aparecer representado en uno u otro cliché o estamento sitúa al ente en cuestión en una frontera de indefinición. Sin embargo, la práctica de la autora se resiste a ser tildada de política por su propio discurso. Diana explica su decisión de alejarse de las luchas políticas ya que «todas ellas implican una colectividad a la que yo nunca he estado dispuesta, porque me gusta hacer las cosas sola, porque en realidad todas las doctrinas me resultan cárceles y porque si lo que hago, que al final es lo que me sale del coño, es político, no considero que eso sea lo más importante, y de ningún modo eso es lo que me conduce a hacerlo» (2011, 170). En este fragmento encontramos un desapego matérico en cuanto a la representación colectiva identitaria se refiere. Y este hecho se da por una falta de participación en una imagen que se pretende descriptiva y enmarcadora.

Relacionado con este encasillamiento, recientemente, ha habido un revuelo sobre otra de las artistas emergentes que la prensa y los medios han intentado encasillar como trapera feminista, levantando todo tipo de ampollas y de críticas tanto desde el campo musical como desde algunos colectivos feministas. Se trata del personaje de *La Zowi* [15], la imagen tras la que se encuentra Zoe Jeanneau (París, 1993), una cantante situada dentro del panorama musical urbano nacional. Jeanneau nació en París, pero debido a la profesión de sus padres (su padre es guitarrista flamenco y su madre poetisa) se trasladaron a España. Ha vivido en diferentes ciudades y en la actualidad reside en Madrid, donde trabaja dentro del sello independiente *La Vendición Records*, un colectivo auto-gestionado y que se caracteriza por que quienes lo componen aparte de compañeros profesionales

también son sus amigos, aunque también ha producido algunos *singles* con la productora de música electrónica Zora Jones. Su primera canción fue publicada en *Youtube* en 2013, bajo el título de *Raxeta*, un término que en español podría ser traducido como “choni”, el estereotipo atribuido a las chicas de clase baja y obrera del extrarradio, asociadas a llevar cierto tipo de indumentaria provocativa, sobre todo con marcas falsas que simulan ser *Vuitton*, *Gucci* o *Chanel*. Esta estética de la superficialidad bebe del género musical del *trap*, que nació en Estados Unidos en los años noventa del siglo XX, promoviendo el culto a la superficialidad y a la mercadería como estrategia para llevar a cabo una crítica a la sociedad de consumo, desde el apropiacionismo de sus mismos objetos, cuerpos y valores. De este modo, la autorrepresentación en este estilo de música pasa por llevar al capitalismo hasta el extremo, hasta sus últimas consecuencias.

El *trap*, en España, es un género musical que se ha establecido con fuerza en los parámetros de la música urbana desde hace poco menos de diez años. Además, han surgido muchas voces femeninas desde estos ámbitos que, desde la prensa más sensacionalista, han sido proclamadas como las nuevas representantes del empoderamiento femenino, o así es tal y como han intentado clasificarlas, en múltiples ocasiones sin parar a escuchar sus canciones y sin tener en cuenta que el panorama cada vez se está expandiendo más y que, consecuentemente, no todas las cantantes que están surgiendo están haciendo el mismo tipo de música. El caso de *La Zowi* está siendo más sonado en las redes sociales porque fue entrevistada en el programa televisivo *La Resistencia*<sup>33</sup>, donde fue a promocionar su nueva *mixtape Ama de Casa*. A lo largo de la entrevista, se proyectó un par de veces el videoclip de una de las canciones del disco, titulada *Putas*<sup>34</sup>. A pesar de que *La Zowi* llevara haciendo música desde 2013, los comentarios en *Youtube*, las visitas y las críticas a sus videos crecieron notablemente tras la aparición en dicho programa.

Tal y como explica Rita Rakosnik en su artículo “*La Zowi* puta i feminista”<sup>35</sup>, el cual nació como respuesta a otro artículo escrito por la artista Yolanda Domínguez,

---

<sup>33</sup> *La Resistencia* es un programa presentado por David Broncano, monologuista, cómico y presentador de radio (La vida Moderna). El programa se desarrolla en el canal de pago Movistar Cero y está en activo desde febrero del 2018. Funciona como un *late nite*, donde hay diversas secciones, desde monólogos del presentador, entrevistas a personajes conocidos y secciones de colaboradores.

<sup>34</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QOjKSc-PWaY>

<sup>35</sup> El artículo es el siguiente: <https://www.nuvol.com/noticias/la-zowi-puta-i-feminista/>. Rita Rakosnik es una estudiante del máster de Historia del Arte en la UB y titulada en Cambridge (FCE, CAE, CPE).

titulado “¿Es *La Zowi* un icono feminista?”<sup>36</sup>, el hecho de que *La Zowi* se autodenomine puta o juegue, en ocasiones, con el rol de la *Femme fatale* no implica que se someta a los modelos del patriarcado y que invisibilice la causa por la erradicación de la esclavitud de las mujeres en el negocio de la prostitución explotado por el capitalismo. *La Zowi* es un personaje que forma parte de un proyecto estético (más o menos autorreferencial) con el que se puede (o no) estar de acuerdo. Además, el lenguaje ha ido mutando y, en el contexto de la música urbana y sobre todo por aquella cantada por mujeres en los últimos años, la palabra puta ya no se asocia solamente a una trabajadora sexual, sino que:

Com comenta Alicia Álvarez, una de les poques periodistes preocupada per analitzar acuradament el fenomen de la música urbana local, l'ús del terme *puta* (de l'anglès *bitch*) en molts d'aquests artistes no es refereix necessàriament a una treballadora sexual, i el que potser és més important: sovint no té gènere, al·ludint així a homes i dones indistintament. Calcant el model nord-americà, artistes com *La Zowi* han subvertit les connotacions negatives de paraules com *puta* o *zorra* (de l'anglès *hoe*), ressignificant-les, emprades ara per designar normalment a una noia jove, amb actitud i sexualment alliberada.” (Rakosnik, 2019)

Además, *La Zowi* nunca se ha abanderado como un ejemplo a seguir y dejó claro en la entrevista que concedió a *El Bloque*<sup>37</sup> que, a pesar de ser consciente de que cada vez un público más amplio la seguía, no se identificaba con la vertiente del feminismo que propone un prototipo de mujer representativo para todo un colectivo, y que ella misma no pretendía, con la creación del imaginario de *La Zowi*, representar a nadie. Uno de los argumentos de Dominguez venía a ser precisamente este, que “ser puta no empodera” y que “el problema está en que estas estrellas mediáticas, catapultadas por los medios ávidos de morbo para generar visitas, se convierten rápidamente en referentes para millones de adolescentes que repiten sus mensajes como mantras”. Como contrarrespuesta, Rakosnik afirmaba que lo que se necesita, quizás, es una educación que prime el pensamiento crítico de las nuevas generaciones y que si «els adolescents d'avui no saben distingir entre realitat i ficció

---

<sup>36</sup> Yolanda Dominguez (Madrid, 1977) es artista visual y fotógrafa. Sus obras están conectadas con el movimiento "arte de acción" y desarrolla temas de conciencia y crítica social relacionados con el género y el consumo. El artículo sobre *La Zowi* puede leerse aquí:

[https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/es-la-zowi-un-icono-feminista\\_a\\_23653791/](https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/es-la-zowi-un-icono-feminista_a_23653791/)

<sup>37</sup> *El bloque* es un colectivo que realiza programas online donde se generan debates con cantantes de la escena urbana contemporánea y se presentan trabajos de artistas emergentes. La entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=OmCFcJe7mw8&t=128s>

–amb tots els matisos existents dins d’aquest binomi–, potser el que fa falta és una base educativa sòlida que els doni les eines bàsiques per construir-se una visió crítica del món, i no sobreprotegir-los amb condescendència.»

En este punto, y recuperando el pensamiento de Steyerl, ya que la teórica reflexiona, precisamente, sobre la problemática vertida en la lucha de la representación, es preciso relacionarlo con en el debate generado a raíz de la práctica musical de *La Zowi*. En realidad, todos los comentarios y el revuelo que ha tenido que ver con este contenido ha sido fruto de la construcción de una imagen, y las consecuencias de ésta. *La Zowi*, al revestirse del imaginario que envuelve a la palabra puta y subvertirlo o, simplemente, apropiarse del término, al igual que Diana ha generado un acto pornoterrorista. Mediante la provocación, ha gestado un vendaval de opiniones y debates sobre la imagen consensuada sobre el papel que debería desempeñar la “mujer” como sujeto, pero, como apunta Rakonsnik:

Potser ha arribat el moment de reconèixer que la subjectivitat ja no és un lloc privilegiat per l’emancipació. Això no significa, és clar, que haguem d’abraçar alegre i acríticament la idea d’esdevenir objectes o coses que senten, però sí potser la necessitat de repensar seriosament els nexes entre subjecte i objecte, saber i emancipació.

Para Steyerl, las imágenes no representan la realidad, sino que son fragmentos del mundo real. De este modo, ni en el feminismo ni en cualquier otro tipo de ideología social o política, existe una imagen primigenia y auténtica, capaz de englobar a una totalidad, en realidad, heterogénea. Desde esta perspectiva, la autora propone acabar con el relato de la identificación en las imágenes para que, trayendo a coalición la filosofía de Walter Benjamin, se repiense el “participar” en ellas. La ensayista, en uno de sus pies de página, hace alusión al trabajo del docente y escritor Christopher Bracken en *The Language of Things: Walter Benjamin’s Primitive Thought*, donde éste aclara que, para el filósofo alemán, la participación es la ausencia de relación entre el sujeto y el objeto de manera representacional, ya que la imagen es la cosa, el lugar donde los sentidos (de aquel o aquello que mira) convergen con la materia. De esta manera, las imágenes no son un espacio donde la realidad se revela como verdad, como tampoco lo son los cuerpos en ellas vertidos. Para la autora, es necesario cuestionarse si la búsqueda de esta autenticidad absoluta tiene sentido o si no sería más conveniente proponer un pensamiento relacional para con las personas y las cosas.

¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen? ¿Y si el medio es en realidad el mensaje? ¿O más bien -en su versión mediática corporativa- una lluvia de intensidades mercantilizadas? Participar en una imagen -en lugar de sencillamente identificarse con ella- quizá podría abolir esta relación. Significaría participar en la materialidad de la imagen tanto como en los deseos y fuerzas que esta acumula. ¿Y si reconocemos que esta imagen no es ningún tipo de confusión ideológica, sino una cosa que se expresa simultáneamente mediante el afecto y la disponibilidad, un fetiche hecho de cristales y electricidad, animados por sus propias condiciones de existencia? Como tal, la imagen es -por utilizar una frase más de Walter Benjamin- inexpressiva. No representa la realidad. Es un fragmento del mundo real. Es una cosa como cualquier otra, una cosa como tú y yo. (2016, 55)

De esta manera, el discurso de las verdades absolutas cae por su propio peso, la estructura arbórea planteada por Deleuze y Guattari es de nuevo desenfocada, y lo que llama la atención es que las prácticas que desempeñan estos viajes transfronterizos, a menudo se alejan de un discurso que pretenda tener fines didácticos o morales a nivel discursivo. Hay varios componentes que tienen en común las prácticas de Torres y *La Zowi* y es que, a pesar de desarrollarse en contextos distintos (aunque no muy alejados temporalmente) recalcan el hecho de haber nacido sin ninguna voluntad política. Sin embargo, la libertad ejercida desde la no-representación subjetiva por una colectividad unánime, a través de imágenes más o menos controvertidas, en un acto tan performativo como nuestro género y nuestro carácter, parece ponerlo todo en cuestión. Tanto Torres andando a cuatro patas con su cartel “sumisa por vocación, puta de profesión” en la manifestación feminista del 2010, como *La Zowi* cuando canta “la gente me ve pasar / dicen esa *hoe*<sup>38</sup> quién es<sup>39</sup>”, replantean desde la ironía las relaciones que nos acercan más a unas cosas (imágenes) u a otras, desconfigurando la relación de poder y posesión que los humanos, como analiza Espósito, hemos guardado con las cosas y con las imágenes.

Del mismo modo que Butler desentraña el concepto de la performatividad del género cuando advierte que «el género en sí es una especie de transformación o actividad y ese género no debe entenderse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción constante y

---

<sup>38</sup> *Hoe* es el término que se usa en América para denominar la palabra puta.

<sup>39</sup> Este verso forma parte del estribillo de la canción *No lo ves*, en la *mixtape Ama de casa* (2018). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mfX5g4-Vm2w>

repetida» (2007, 226), tal vez sería apropiado plantear que, sea el plano que sea en el cual nos encontramos cuando nos proyectamos y participamos en todas las imágenes, vídeos, textos y demás contenido que colgamos en la red, nuestro vínculo con ello es relacional y performativo.

Colindante a este carácter relacional para con las imágenes, la arquitecta y *youtuber* Ter (actualmente sólo se conoce su nombre, Esther), quien empezó a compartir videos en *Youtube* en 2016 y que, paulatinamente, ha ido cobrando popularidad por haber relacionado el *show* de las Kardashian<sup>40</sup> con el deconstructivismo ruso, por ejemplo, y por explicar de una manera clara el contexto y generación donde se ampara, el *millennial*, en uno de sus videos<sup>41</sup> expone lo que para ella es la *performance* del siguiente modo:

Una *performance* consiste en canalizar un único sentimiento de la manera más intensa posible para hacer un *point*, sin matices y sin *disclaimers*. Es llevar una idea hasta el final. Y estar comprometido con ella a la vez que sientes un cierto desapego por la idea. ¿Es deshonesto la *performance*? No. Porque no procede del cinismo. La *performance* es honesta, pero no es literal. [...] Una emoción que yo tengo (y existe, y es real) es que Picasso es una mierda, pero tengo un montón de emociones más simultáneas y contradictorias, y son todas igual de importantes.

Ter recoge el concepto de *performance* y lo extrapola a nuestra contemporaneidad, dejando atrás parte de su significado originario, nacido en los años sesenta con colectivos como Gutai o Fluxus, ya que el lenguaje muta, y proclama una nueva acepción para el concepto. La *youtuber* analiza el carácter performático de la autorrepresentación teatral de nuestras subjetividades, y para ello diferencia dos tipos de espacios en lo que convivimos: uno real y otro “fantástico”. En el plano de la realidad, conviven en nosotros una multitud de emociones que nos habitan de manera simultánea, y cuando se prima una de ellas en un determinado momento para canalizarla y lanzar un mensaje, se lleva a cabo una *performance*, situada en el plano “fantástico”, ya que no tiene un carácter permanente.

---

<sup>40</sup> *Keeping up with the Kardashians* es uno de los primeros *reallity shows* que triunfó en 2007, con la ficcionalización de la vida cotidiana de la popular familia Kardashian/Jenner.

<sup>41</sup> Ter, *Un concepto que me ha cambiado la vida: la “PERFORMANCE”*. Está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=G9rldj1lyI4>

Las redes nos interpelan de un modo constante, con mensajes como “¿qué estás pensando?”, “busca a alguien” u “hoy tienes un evento”, entre otros muchos, los cuales nos animan a manifestar de manera pública cuáles son nuestros pensamientos más íntimos. Pero que se nos incite a transformar en dígitos y a virtualizar nuestros pensamientos -en ese momento- no implica que desarrollemos dicha práctica desde una presunta “verdad”. De hecho, como no se puede “ser” de un mismo modo todo el tiempo, tampoco es posible desempeñar la empresa de crear un avatar coherente con una marca personal estable y rigurosa en todas sus facetas, aun cuando el sistema capitalista así estima el supuesto privilegio de situar al sujeto en el centro de toda su ideología.

Lo que *Ter* viene a argumentar es que cuando colgamos una fotografía en *Instagram* o escribimos un *Tweet*, lo que estamos haciendo es volcar de manera performativa una información sobre nosotros mismos que no tiene porqué ser definitiva, ni definitoria. Así mismo, debemos entender que *La Zowi*, *Soy una Pringada*, *Dalila* y *La Sofy* son el resultado de una *performance*, una *performance* enmarcada en algunos datos biográficos, pero en otros tan ficticios como imaginarios y fugaces.

Tanto Quesada como Jeanneau, participan en mayor o menor medida en las imágenes que han construido en su *performance* para su autorrepresentación, y la supuesta “verdad”, la supuesta “identidad”, si es que en algún momento ha existido una real e indivisible, no se encuentra ni en las unas ni en las otras, sino que se alimenta de las relaciones que se gestan en sus aproximaciones y distancias. Por este motivo, es necesario repensar a qué nos referimos cuando hablamos de “verdad” o en qué contexto situamos algunas certezas que, paradójicamente, parecen ser necesarias para construir un relato más o menos ficcional.

Esto quiere decir que, tal y como Torres afirma que “soy profundamente femenina para lo que me conviene y el más macho de todos cuando me da la real gana”, también podemos mostrar tanta alegría, tristeza, ofuscación o indiferencia en un momento concreto como decidamos “performativizar” en una u otra red social. Existe un fascismo de la felicidad que impera en gran medida en la exposición de este ente que se supone que debemos ser: siempre activo, siempre proyectado en un futuro inmediato que devendrá más exitoso que el preciso instante en el que estamos.

Así mismo, parece que lo que el modelo capitalista intenta fomentar es un único modo de experimentar la autorrepresentación, siempre y cuando se valide atravesando una única línea recta y en alza que nos asegura la ascendencia hacia el éxito amoroso, profesional y personal. Y esta línea recta no se permite el desvío, ni un marco posible de otras rutas que, además, no tengan porqué llegar a un mismo puerto.

Sofía Estévez, una de las artistas mencionadas en el bloque anterior, responde en una entrevista, cuando le preguntan por su parecido con el avatar que ha escogido para que la represente tanto en el campo virtual como en su despliegue artístico, *La Sofy*, lo siguiente:

El hecho de que tenga parecido a mí me hace más fácil mezclarse con ella. Para presentar mi trabajo, convocatorias... es una herramienta muy útil. Puedo escribir mal, meter *emojis*, *gifs*... puedo expresarme como una adolescente estereotipada, ser muy guarra o políticamente incorrecta y todo queda tamizado y englobado dentro de ese imaginario medio ficticio. Si fuese muy distinta a mí o demasiado idealizada no me daría tanto juego para esconderme.<sup>42</sup>

Este esconderse, reside en todas las prácticas hasta ahora analizadas, y aunque provengan del campo artístico, de algún modo beben de la realidad y del contexto en el que nos encontramos. En realidad, en la medida en que nos exponemos a través de la interfaz, desaparecemos de manera gradual. Cada red social nos brinda un formato distinto por el que virtualizar parte de nuestro complejo subjetivo, pero parece que, en cambio de reconocer la teatralidad que implican estos movimientos, de un modo absurdo se pretende seguir alimentando la idea de autenticidad, de verdad absoluta y de mimesis autorreferencial.

La insistente frecuencia con la que, desde los medios y las redes, se hace referencia a este “ser real”, a este ser que tiene un principio y un fin, es decir, a esta imagen basada en una relación identificatoria y no participativa, tal vez tiene que ver con que *Internet* ha hecho de un modo más evidente (todavía) las tensiones internas e inaccesibles que constituyen a la subjetividad. Entender la estancia existencial como un ir y venir de relaciones, ser rizoma, implica que éste «tiene como tejido la conjunción -y...y...y...-». En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y

---

<sup>42</sup> La entrevista puede consultarse en: <https://www.wag1mag.com/sofia-estevez-la-artista-tras-la-sofy/>

desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...).» (Deleuze y Guatari, 2004:29)

#### 4. Si es que alguna vez fuimos alguien (o algo)

Como hemos venido diciendo, en los albores de los años sesenta del siglo pasado (tomamos esta fecha como referencia aunque está claro que a lo largo de las épocas siempre han existido figuras que han cuestionado las convenciones de sus tiempos), se pusieron en crisis los grandes relatos hasta entonces basados en la idea del progreso de la modernidad, y se dio un nuevo intento de desmontar los cimientos del concepto de identidad como esencia susceptible de ser definida de manera invariable, cuestionando los códigos de representación que regían hasta entonces los estereotipos sujetos a la cuestión identitaria.

Particularmente, nos hemos centrado en la construcción del relato ambiguo y alternativo de algunas artistas femeninas ya que el papel de la mujer en relación a la identidad occidental ha sido, precisamente, el de la otredad. Así mismo, esta investigación ha tenido como objetivo plantear un *modelo virtual* sobre diversas obras que se hallan en las fronteras del relato de la identidad de las mujeres en occidente, dibujando un mapa que comprende piezas desde los años treinta hasta hoy. La creación de dicho *modelo virtual*, ha tratado de poner en diálogo algunas prácticas del campo del arte con otras lógicas que beben de la teoría literaria. Así, éste ha funcionado como una base de naturaleza relacional sobre el que reflexionar y entender nuestro contexto más cercano.

Sin embargo, no dejaremos de recalcar que las obras escogidas para configurar una reescritura sobre la deconstrucción del relato de la identidad femenina, podrían haber sido otras en otro contexto. Es decir, al proponer un recorrido no lineal por una selección basada en una convención genérica de lógica "lectorial" (recuperando los términos de Schaeffer), otro sujeto podría haber realizado un mapa totalmente distinto bajo una misma premisa. Y esta metodología, finalmente, acaba viéndose reflejada en la temática de esta investigación. De algún modo, la lógica analógica interpreta el relato basado en las sensaciones de un lector, y configura con él un espacio fronterizo y ambiguo que se aleja de las demás convenciones genéricas. Se trata, por ende, de una lógica performativa, ya que las obras en ella enmarcadas sincronizan un baile donde conviven con más o menos adherencia al *modelo virtual* configurado: en este caso, el modelo que reúne piezas que tratan la temática de la identidad desde sus borrosos límites.

A partir de ahí, la reflexión sobre el concepto de identidad en nuestros tiempos ha tratado de evidenciar las contradicciones que conviven en un modelo neoliberal que promueve la cultura del proyecto, el emprendimiento y la imposición de la felicidad como características esenciales del sujeto contemporáneo, encasillando, consecuentemente, en dichos parámetros, su aparente identidad, a la par que la desdibuja. Pues, en el traslado de la comprensión del ser ya no como esencia sino como apariencia, nuestro cuerpo es desplazado al ámbito de la representación iconográfica, y es entre la fisicidad corporal y la proyección del cuerpo en lo virtual a través de la imagen, donde reside un vacío incierto respecto a la existencia de la cual participamos.

Tras observar varios casos que reflejan estos análisis, mediante la autorrepresentación desplegada en el espacio virtual por personajes femeninos que en la actualidad están siendo analizadas desde diversos ámbitos, quizás lo que debamos plantearnos, para dar fin a esta investigación, es qué sentido tiene proclamar la autenticidad subjetiva como única vía para la emancipación y si no deberíamos, en cambio, revisar las relaciones entre los sujetos, las imágenes y los objetos para tratar de comprender mejor quienes o qué somos, si es que alguna vez fuimos alguien, o algo.

## 5. Anexo [ ]

Todas las referencias entre corchetes, se hallarán en este anexo, que no está en esta página propiamente, sino que se ha creído conveniente extrapolar a otra extensión del cuerpo textual que configura esta investigación y que probablemente ya se haya encontrado, al final de esta edición. Así, el anexo está formado por un esquema que pretende ser el reflejo del *modelo virtual* aquí propuesto. Como ya se ha dicho con anterioridad, este modelo no es estable ni inamovible, sino fluido, cambiante y susceptible de ser ampliado (o reducido).

Dentro del esquema que especifica las relaciones entre las obras que configuran la reescritura sobre las fronteras de la identidad femenina, podrán encontrarse las piezas a las que se ha hecho referencia en esta labor, en miniatura. Su fisicidad y puesta en escena procuran, de un modo tanto lúdico como analítico y descriptivo, la tarea de ser entendidas como parte de la construcción que configura, por un lado, el modelo virtual desplegado en esta investigación y, en otro orden de ideas, las posibles reordenaciones que, por parte de otros lectores, pueden llegar a modelarse.

\*\* En esta versión digital, se procederá a añadir el esquema del mapa virtual y las fichas técnicas de las obras referidas.

LAS FRONTERAS DEL RELATO DE LA IDENTIDAD FEMENINA

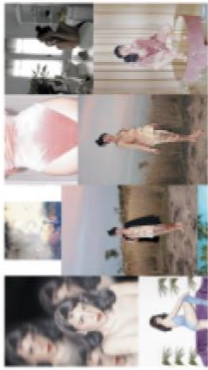
M O D E L O V I R T U A L



MULTIPLICIDAD  
GÉNERO / FRONTERA



DISFRAZ  
PERFORMANCE



PRIVACIDAD / "EXTIMIDAD" / INTIMIDAD

W E B 2 . 0  
R E S C R I T U R A



A V A T A R

AUTO  
REPRESENTACIÓN  
#IDENTIDAD



CULTO A



LA FAMA  
SUPERFICIE

C U E R P O

CÓMO DESAPARECER



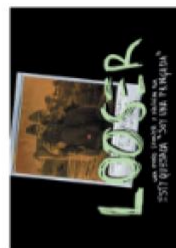
F E M M E F A T T A L E

ESTEREOTIPO



Quiero ser guapa\_1

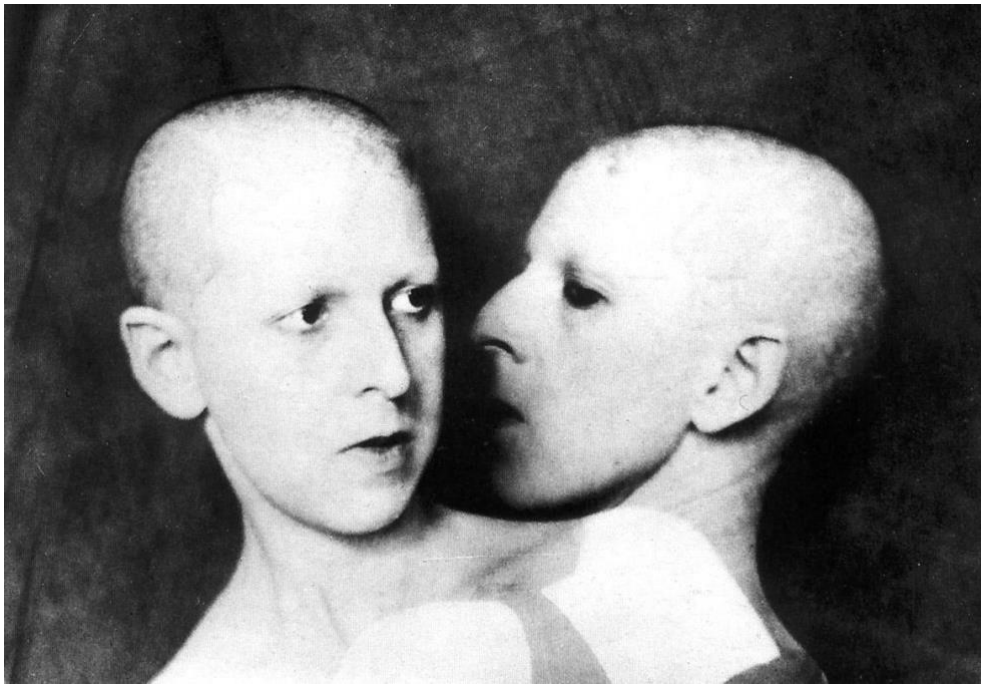
E F E C T O A U T E N T I C I D A D



A U T O F I C C I Ó N



**[1] Cahun, Claude**  
*I am training don't kiss me, 1927*  
Jersey Heritage Collections  
Fotografía, b/n



**[2] Cahun, Claude**  
*Que me veux-tu?*, 1928  
Fotografía, b/n



**[3] Sherman, Cindy**

*Untitled Film Still #21*, 1978

Collection The Museum of Modern Art, New York

Fotografia, b/n



**[4] Sherman, Cindy**

*Untitled Film Still #6, 1977*

Collection The Museum of Modern Art, New York

Fotografia, b/n



**[5] Wearing, Gillian**  
*Dancing in Peckham*, 1994  
Video, color, 25'



**[6] Wearing, Gillian**

*Me as Cahun holding a mask of my face, 2012*

Fotografía, b/n



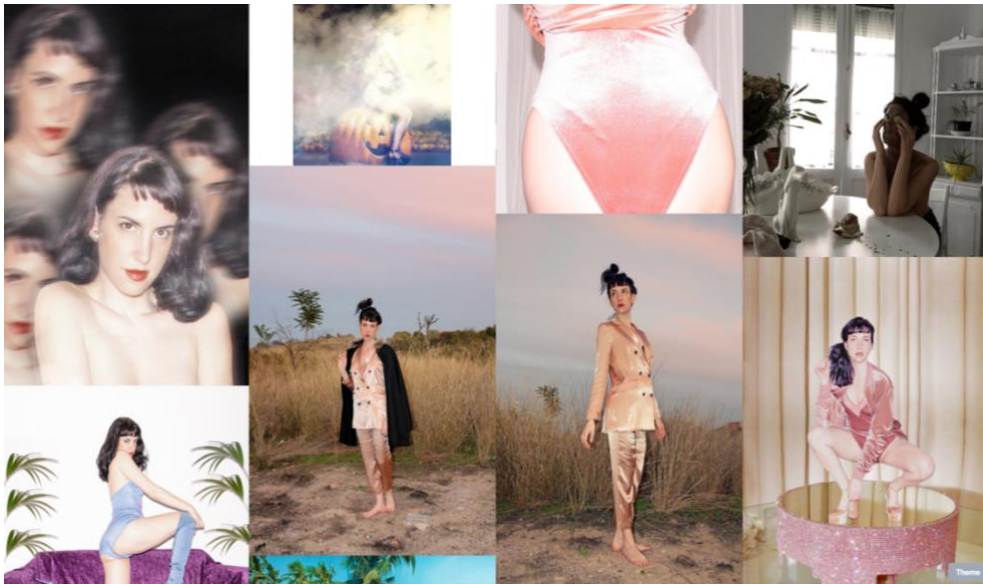
[7] Virgolini, Dalila  
Collage



**[8] Virgolini, Dalila**

*Fan Art Exhibition, 2015*

Dentro del marco de la exposición "Woman to Woman"  
Galería Cero, Madrid



**[9] Virgolini, Dalila**  
*Quien es Dalila*, 2016  
Soporte web (Tumblr)



[10] La Sofy  
Instagram @la\_sofy, 2018  
Captura de pantalla



**[11] Estévez, Sofía**  
*Quiero ser guapa*, Youtube, 2017  
Video, color, 7'45"



Odio a la gente positiva - Soy Una Pringada

1.588.871 visualizaciones

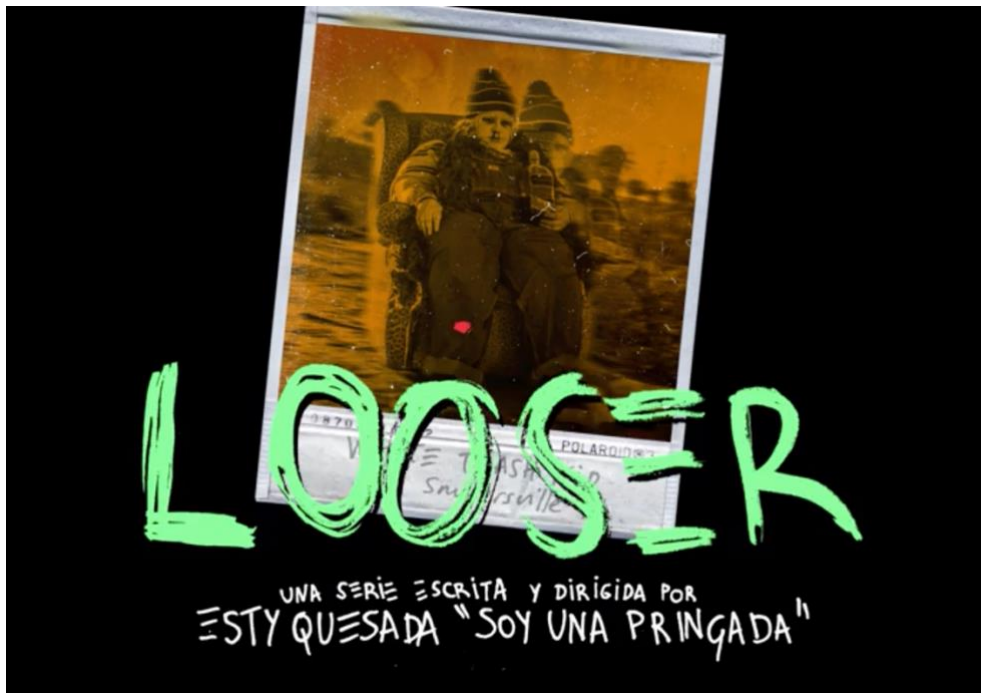
👍 29 MIL    💬 17 MIL    ➦ COMPARTIR    ≡ GUARDAR    ⋮



**Soy una pringada**   
Publicado el 22 nov. 2016

SUSCRITO 258 MIL 

**[12] Quesada, Estivaliz**  
*Odio a la gente positiva*, Youtube, 2016  
Video, color, 11'18"



[13] Estivaliz, Quesada

*Looser*, 2018

Captura de la cabecera, color



**[14] Estívaliz, Quesada**  
Instagram @soyunapringada, 2019  
Captura de pantalla



**[15] La Zowi**  
*Llámame*, 2018  
Videoclip musical, color

## 6. Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1989.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Itaca, 2003.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007
- CLÚA, Isabel. «Género, cuerpo y performatividad». En Meri Torras (ed.) *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 2007.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- DE SALVO, Donna; FERGUSON, Russell; SLYCE, John. *Gillian Wearing*. Londres: Phaidon, 1999.
- ESPÓSITO, Roberto. *Las personas y las cosas*. Madrid: Katz Editores, 2016.
- FERRÚS, Beatriz. «Masculino y femenino en los tiempos del cyborg». En Meri Torras (ed.) *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 2007.
- Gillian Wearing: mass observation*. Chicago: Museum of Contemporary Art; London: Merrell Publishers, 2002.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1991.
- HOWGATE, Sarah. *Gillian Wearing and Claude Cahun: behind the mask, another mask*. Londres: National Portrait Gallery Publications, 2017.
- DE LA NUEZ, Iván. *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao: consonni, 2018
- IVAM. *Cahun, Claude, 1894-1954*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2001.
- J. TORRES, Diana. *Pornoterrorismo*. País Vasco: Txalaparta, 2011.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- MUÑIZ, Elsa; LIST, Maurice. *Pensar el cuerpo*. México, 2007
- PARDO TORÍO, José Luis. (1996): *La intimidad*, Valencia: Pre-textos, 1996.

PERAN, Martí. *Indisposición General. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru, 2016.

RESPINI, Eva. *Cindy Sherman / Eva Respini; with contributions by Johanna Burton and John Waters*. New York: Museum of Modern Art: Distributed in the United States and Canada by Artbook/D.A.P., 2012.

SÁEZ, Begoña. «Formas de la identidad contemporánea». En Meri Torras (ed.) *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 2007.

SALDAÑA ALFONSO, Diana. “Claude Cahun: el tercer género o la identidad” en *Arte, individuo y sociedad*, 14. 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2006

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica de Argentina, S.A., 2008.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016.

VIÑAS-PIQUER, David. *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2009.

WARHOL, Andy. «Andy Warhol: Mi verdadera historia» en Kenneth Goldsmith (ed.) *Entrevistas: 1962-1987. Treinta y siete entrevistas con el maestro del pop*. Barcelona: Blackie books S.L.U. 2010

