

Estéticas de autenticidad
Literatura, arte, cine y creación
intermedial en Hispanoamérica

Clemencia Ardila J., Inke Gunia
y Sabine Schlickers
–Editoras–



Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG



FONDO
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
EAFIT

Estéticas de autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica / Pedro Agudelo Rendón... [et al]; Clemencia Ardila J., Inke Gunia y Sabine Schlickers, editoras. -- Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT, Universidad de Hamburgo, 2015.

266 p.; 24 cm. -- (Colección Académica).

ISBN 978-958-720-291-5

1. Autenticidad (Filosofía). 2. Estética – Filosofía. 3. Arte y moral. 4. Cine – Estética. 5. Estilo literario. I. Tít. II. Serie. III. Ardila J., Clemencia, edit. IV. Gunia, Inke, edit. V. Schlickers, Sabine, edit.

111.85 cd 21 ed.

E79

Universidad EAFIT- Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Estéticas de autenticidad.

Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica

Primera edición: julio de 2015

© Clemencia Ardila J., Inke Gunia y Sabine Schlickers –Editoras–

© Fondo Editorial Universidad EAFIT

Carrera 48A No. 10 sur - 107

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

e-mail: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-291-5

Diseño de colección: Miguel Suárez

Imagen de carátula: *Crítico extático*. Piedra tallada, Nadín Ospina

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Presentación.....	7
-------------------	---

Introducción

La autenticidad en literatura y cine: estética, performatividad y narratología <i>Sabine Schlickers</i>	11
---	----

Autenticidad en literatura

¿Narraciones auténticas? El caso de la docuficción literaria <i>Vera Toro</i>	31
--	----

El autor reconocible: estrategias ostensivas en literatura. Análisis en las obras de Fernando Vallejo y Darío Jaramillo Agudelo <i>Clemencia Ardila J.</i>	55
---	----

<i>Información para extranjeros</i> , teatro interactivo de Griselda Gambaro: entre la fiebre afectiva de Aristóteles y el efecto de distanciamiento de Brecht <i>Inke Gunia</i>	77
---	----

Autenticidad en el arte

Malicia indígena. Ficción y narración en el arte colombiano. El caso de Pedro Manrique Figueroa, la familia Alzate y los falsos precolombinos de la colección de don Leocadio María Arango <i>Efrén Giraldo</i>	95
---	----

Precolombinos en el arte contemporáneo. La autenticidad en la obra de Nadín Ospina <i>Pedro Agudelo Rendón</i>	125
--	-----

Autenticidad en el cine

<i>Los actores del conflicto</i> : el conflicto armado en el arte, el arte en el conflicto armado <i>Claudia Patricia Fonnegra Osorio</i>	145
---	-----

Realidad y metáfora en el cine colombiano contemporáneo. La nueva tendencia realista a la luz de la teoría de la integración conceptual <i>Andrea Echeverri Jaramillo</i>	161
--	-----

<i>Un tigre de papel</i> : una “ficción documental” <i>Yasmín López Alzate</i>	181
---	-----

Autenticidad en narraciones transmediales e intermediales

Arquitectura de experiencias inmersivas y sistemas intermediales. Claves para el análisis y el diseño <i>Mauricio Vásquez Arias</i>	207
---	-----

¿Y dónde está el autor? Una pregunta desde los sistemas intertextuales transmedia <i>Diego Fernando Montoya</i>	235
---	-----

Los autores	261
-------------------	-----

Presentación

Es ya un lugar común señalar cómo las distancias espaciales se reducen gracias a internet, cómo la comunicación virtual nos facilita el encuentro con otras personas con intereses comunes, con preocupaciones similares. Sin embargo, hay que reiterarlo nuevamente: fue debido a la tecnología que, en el año 2012, se generó un diálogo entre diversos proyectos investigativos, los cuales, si bien cada uno de ellos detenta derroteros teóricos y metodológicos diversos, tienen en común la preocupación por el problema de la *autenticidad* en la literatura, el arte y el cine en el contexto de las producciones hispanoamericanas. Radicadas unas en las universidades alemanas de Bremen y Hamburgo, otras en la Universidad EAFIT de Colombia, estas investigaciones, vistas en conjunto, ofrecen un panorama amplio de un problema que traspasa las fronteras espaciales y los límites disciplinarios para constituirse en una de las preocupaciones actuales de estudiantes, profesores e investigadores de los saberes en juego.

Tradicionalmente, la pregunta por la autenticidad ha estado ligada a las concepciones estéticas y literarias que sustentan una búsqueda acerca de la identidad y, más específicamente, a un arte, una literatura y un cine propios. Lejos de esta pretensión normativa, sin duda ya superada, la pregunta por la autenticidad, desde la estética, activa una serie de interrogantes que se vinculan con problemas legados por la llamada *cultura posmoderna*: los límites entre lo falso y lo verídico, la pérdida del aura, los regímenes de autoría, la mecánica aseverativa de las representaciones parecen, de esta manera, el escenario privilegiado para considerar diversas poéticas, prácticas artísticas y estrategias culturales de las cuales la teoría y la crítica alemana, francesa, singapureana y estadounidense, desde mediados de 1985, han sabido dar cuenta mediante un gran número de publicaciones pertinentes como las que se encuentran en la introducción de este volumen. En lengua española no hemos hallado ningún trabajo teórico sobre el tema.

La metaficción, las falsas autobiografías, la autoficción, la *docuficción*, los *fakes* y las distintas formas de apropiación de la palabra ajena –la cita,

el pastiche y la parodia— en la literatura, el cine y el arte invitan a una lectura donde narratología, hermenéutica, teoría de la imagen, curaduría y museología se conjugan para brindar la aproximación a un problema en el que dialogan tradición y contemporaneidad, creación y acción social, producción y mediación.

La autenticidad constituye, pues, un asunto que compete a diversas disciplinas y que es posible abordar desde múltiples perspectivas teóricas y metodológicas. Las mismas a las que se convocó, en el año 2013, a participar en el I Seminario Internacional de Narrativas, organizado por la Universidad EAFIT, con el apoyo de la Universidad de Bremen, la Universidad de Hamburgo y el Instituto Ibero-América. Durante tres días se presentaron resultados de investigaciones cuyo objeto de estudio fueron obras de diversa factura material y genérica (obras literarias, pictóricas, fílmicas, transmediales e intermediales); se trazaron vías de aproximación al tema desde la narratología, la semiótica, la hermenéutica, la teoría del arte y los estudios culturales, por enunciar las más sobresalientes; se plantearon aristas y vertientes temáticas en torno a la “autenticidad”, término clave sobre el cual se discutió mucho, y, en fin, se analizaron textos literarios y fílmicos, experiencias inmersivas, objetos de arte y productos digitales que, es importante anotar, revelan estéticas y efectos distintos de la autenticidad.

Este es el itinerario que antecede a este libro, el cual, por primera vez en lengua española, presenta a la comunidad académica un panorama amplio de planteamientos teóricos y metodológicos diversos sobre el tema de la autenticidad. Puesto que esta noción resulta no pocas veces de difícil precisión conceptual, Sabine Schlickers reconstruye en el capítulo 1 de este libro, a manera de introducción, la historia de la concepción de la *autenticidad* y demuestra que es un concepto dinámico que concierne tanto al objeto de la representación como a la representación misma. Luego se dedica a mostrar sus concepciones en la narratología actual e introduce el nuevo concepto de la *autenticidad metadiscursiva*. Su trabajo analítico se centra en algunas producciones cinematográficas argentinas.

Siguen a esta introducción teórica cuatro secciones dedicadas, en su orden, a la literatura, el arte escultórico, el cine y las narraciones transmediales e intermediales. Cuatro ámbitos en los que el tema de la autenticidad cobra vigencia en tanto asunto de la creación misma.

La reflexión sobre la autenticidad en la literatura se inicia con la contribución de Vera Toro, que se vincula estrechamente con el enfoque teórico presentado en la introducción. Toro demuestra cómo textos literarios narrativos que hacen alarde de su potencial ficcional por medio de la metaficcionalidad se inscriben en una estética de la autenticidad postposmoderna. Los autores elegidos son Kirmen Uribe y Patricio Pron. Por su parte, Clemencia Ardila J. destaca, por el contrario, en las autoficciones de Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo y Juan Goytisolo, estrategias referenciales de naturaleza ostensiva que tienen un fuerte efecto de autenticidad. Para tal propósito se sirve de algunas de las propuestas de Paul Ricœur acerca de la dimensión referencial de la narrativa ficcional. Finalmente, Inke Gunia ahonda en la inmersión del espectador que se efectúa en el teatro interactivo, reflexionando sobre la relación entre mimesis y mundo de la vida extraficcional, y los límites de la mimesis, trazando paralelos interesantes entre el teatro invisible de Augusto Boal, el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro interactivo de Griselda Gambaro, del cual presenta un ejemplo.

Del teatro se hace el tránsito hacia los dos capítulos dedicados al arte escultórico. En el primero de ellos, Efrén Giraldo demuestra la vigencia de la antigua acepción de la autenticidad, que se vincula con la noción de “autoría”, a partir de la reconstrucción de un llamativo caso de falsificación de cerámicas precolombinas, algunas de las cuales se encuentran todavía hoy en día en los grandes museos en Europa y América del Norte. Pedro Agudelo R., por su parte, presenta unas obras de arte diametralmente opuestas: el artista Nadín Ospina –quien nos regaló generosamente el grabado de la portada de este libro– combina sus estatuillas precolombinas con Bart Simpson, otorgándoles un nuevo sentido que hace reflexionar sobre la autenticidad, el simulacro y la simulación en el arte contemporáneo.

Las siguientes tres contribuciones focalizan producciones cinematográficas. Para Claudia Patricia Fonnegra O., el largometraje *Los actores del conflicto* de Lisandro Duque (2008), cuestiona el sentido de la reivindicación de relatos identitarios considerados como auténticos por remitir a un poder hegemónico. La película señala una vía para construir la nación a partir del reconocimiento de múltiples acepciones de la realidad. A su vez, Andrea Echeverri J., basándose en la teoría de la

integración conceptual, elabora un modelo de análisis del espacio mental para reconstruir el uso de las metáforas y la construcción de sentido en dos películas colombianas, *El vuelco del cangrejo* (Ruiz Navia, 2009) y *La Sirga* (Vega, 2012), que logran transmitir, con su estética “minimalista” y sus tramas situadas en la realidad contemporánea, cierta sensación de autenticidad. Por otro lado, Yasmín López Alzate analiza las técnicas de autenticación en *Un tigre de papel* (Ospina, 2007), un documental sobre un artista ficticio del siglo XX, que es entonces un falso documental biográfico, pero a la vez un verídico documental histórico, y con ello difícil de clasificar.

Como cierre de este libro, se dedican dos capítulos a las narrativas transmediales y a la intermedialidad. En “Arquitectura de experiencias inmersivas y sistemas intermediales. Claves para el análisis y el diseño”, Mauricio Vásquez Arias ahonda en la paradoja de las sensaciones auténticas que se producen en la inmersión metaléptica en unos mundos virtuales. Y, por último, Diego Fernando Montoya demuestra que el “autor”, entendido como único sujeto, garante de autenticidad, desaparece cada vez más en el espacio de los sistemas intertextuales transmedia, para reaparecer como función-orquestación que otorga al “lector” o “usuario” la tarea de ser el nuevo garante de autenticidad en el plano de la experiencia estética y de entretenimiento.

Esperamos ofrecer con este libro, que presenta teorías y métodos de variadas disciplinas, con sus respectivos estudios de caso, múltiples enlaces para futuros trabajos de investigación sobre la autenticidad en literatura, cine, arte y nuevos medios en el ámbito hispanico.

*Clemencia Ardila J., Inke Gunia
y Sabine Schlickers
–Editoras–*

Introducción

La autenticidad en literatura y cine: estética, performatividad y narratología

Sabine Schlickers

Universidad de Bremen

La autenticidad está en boga: en 2007, el filósofo canadiense Charles Taylor proclamó “the age of authenticity”. Según Funk y Krämer (2011: 7), se trata de una noción anticuada¹ que tiene el potencial discursivo de transformarse en un término clave del pensamiento postposmoderno. Otros, en cambio, condenan el “terror de autenticidad” en los medios masivos y se mofan del renacimiento del sujeto auténtico. Independientemente del juicio, encontramos el discurso sobre la autenticidad por todos lados; en la filosofía, la filología y la estética, en las artes, la psicología y la política, incluso en la industria recreativa y alimenticia, siempre se trata de ser “auténtico” en el sentido de verdadero, puro, cierto, espontáneo. Los antónimos rezan, por consiguiente, falso, impuro, incierto, meditado.

En cuanto a las obras de arte, la autenticidad no es una calidad ontológica (autenticidad referencial), sino un acto de atribución y una categoría estética que reside en ciertas estructuras y construcciones textuales que transmiten efectos de lo verdadero y original. De ahí que sea posible hablar, con Antonius Weixler (2012: 22, n. 76), de un “pacto de autenticidad”, término que alude obviamente al pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, pero sin limitarlo a una noción referencial. El *pacto de autenticidad* alude a la disposición del receptor de otorgarles a ciertos productos mediales un “estatus auténtico”. La disposición depende

¹ Knaller (2007: 7 y ss.) precisa que el término se usa corrientemente desde la segunda mitad del siglo XVIII. Cfr. su excelente estudio, para una presentación mucho más detallada sobre la historia y la teoría de la autenticidad, que Knaller ilustra con ejemplos de las artes visuales y dramáticas.

de los conocimientos culturales del receptor, pero asimismo, de marcas textuales.²

Jochen Mecke (2006: 94 y ss.) ha señalado la paradoja de que es imposible *ser* auténtico y *representarlo* al mismo tiempo. De ahí que sea imposible asegurar la propia autenticidad: expresiones como “lo digo totalmente en serio” indican, por lo general, lo contrario y despiertan desconfianza (2006: 94 y ss.). Paradójicamente, la autenticidad es, al fin y al cabo, solo posible en el modo de la inautenticidad (Aaron Zuydervelt). La autenticidad no puede, pues, manifestarse por sí misma, sino que es el resultado secundario de un proceso o proyecto estético, nunca el resultado de un acto intencional. Para las obras de arte, esto significa que un texto artístico no puede ser auténtico por sí mismo, sino que un texto solo puede ser auténtico en relación con su autor, con lo representado, o con respecto a su narración (autenticidad relacional; véase Weixler, 2012: 2 y ss.). Para entender mejor el desarrollo conceptual, reconstruyo a continuación la historia de la noción de “autenticidad”.

La historia del término “autenticidad”

En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas (1980, s. v. “auténtico”) se explica que “auténtico” proviene del latín y del griego en el sentido de “que tiene autoridad” y “dueño absoluto”. Kreutzer (en Funk y Krämer 2011: 180) añade que en la Antigüedad y en la Edad Media, la autenticidad solía referirse a originales artísticos. Podría añadirse que en la literatura española del temprano Renacimiento, los autores se inscriben como personajes para hacer sus novelas verosímiles, para otorgarles autoridad (véase, por ejemplo, *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, 1492).

Estas acepciones del lexema “auténtico” corresponden a aquellas que se dan en diccionarios etimológicos alemanes. Pero no así “la forma *aténtico* como ultracorrección originada por la vacilación entre *acto* (pronunciado *ato*) y el semiculto *auto*” (Corominas, 1980, s. v. “auténtico”).

Más precisa –aunque tampoco exhaustiva– es la acepción en la *Enciclopedia del idioma* de Martín Aguilar (1958), que añade los aspectos

² De ahí que Hattendorf (1999: 311), refiriéndose al documental cinematográfico, introduzca la noción de “pacto de percepción” (*Wahrnehmungsvertrag*).

semánticos “autorizado/legalizado” y, a partir del siglo XIX: “lo que no es supuesto o ficticio”. El ejemplo dado por Aguilar, las memorias del escritor costumbrista Mesonero Romanos (1803-1882), demuestra que esa acepción emparenta lo auténtico con lo factual (véase infra). Pero ya es posible encontrar este aspecto semántico en el Siglo de las Luces: Jean-Jacques Rousseau fundó, con *Les confessions*, el género moderno de la autobiografía (*LWR*, s. v. “Autobiographie”). El título alude a las *Confesiones* de Agustín de Hipona. Rousseau, que no perteneció ni al clero, ni a la nobleza, era consciente de presentar un texto pionero: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables *un homme dans toute la vérité de la nature*; et cet homme, ce sera moi” (Rousseau, 1824: livre premier, p. 1, el resaltado es mío).³

Rousseau tuvo entonces el proyecto de presentar una autobiografía factual, auténtica. Para Jean Starobinski (1957), Rousseau representa un concepto moderno de la autenticidad, en el que el autor y su obra mantienen una relación referencial ontológica. Considerando el hecho de que el alter ego de Rousseau aboga en la novela *Émile, ou de l’éducation* (1762) por una educación natural, que siga los intereses de los niños en vez de ejercer una disciplina estricta sobre ellos, pero que “cada vez que su amante paría un bebido él mismo corría a dejarlo tirado en los umbrales del orfanato” (Belgrano, 2007: 45), hay que concluir que esta autenticidad, que reside en una supuesta “relación referencial ontológica” entre Rousseau y su obra, demuestra justamente un acto de atribución por parte de Starobinski.

En la historia de la literatura, la autenticidad adquirió simultáneamente, o sea en la segunda mitad del siglo XVIII, importancia en la poética del “Sturm und Drang” (el movimiento de tormenta e ímpetu), cuyos autores descubrieron la originalidad, la naturalidad, la espontaneidad y la individualidad, y sustituyeron la racionalidad por esta autenticidad enfática.⁴ En el siglo XIX, los conceptos de *autenticidad* se diversificaron. Los

³ “Emprendo una tarea sin ejemplo y que no tendrá, seguramente, imitadores. Quisiera demostrar á [sic] mis semejantes *un hombre con toda la verdad de la naturaleza*, y este hombre será yo” (Rousseau, 1870: 3).

⁴ Desde el siglo XVIII, el autor era el garante para el proceso interpretativo y los juicios sobre una obra artística. Véase el artículo “Author”, de Jörg Schönert (2013).

autores del realismo y del naturalismo trataron de apropiarse de la realidad extraliteraria del modo más mimético posible, pero hay que subrayar que no eran ingenuos, sino que concibieron sus obras como decididamente estéticas y artísticas, sabiendo que la apropiación literaria construye y transmite siempre una ilusión referencial. De ahí que Guy de Maupassant calificara a los grandes realistas de ilusionistas: “Faire vrai consiste donc à donner l’illusion complète du vrai [...]. J’en conclus que les Réalistes de talent devraient s’appeler plutôt des Illusionnistes” (Maupassant, 1984: 23).⁵

Mecke (2006) encuentra una solución al dilema de la autenticidad en la obra maestra de otro autor del siglo XIX, *Madame Bovary*. Gustave Flaubert logra denunciar la inautenticidad de sus protagonistas por medio del contraste entre dos puntos de vista: la perspectiva “romantizada” de Emma frente a la perspectiva objetiva e irónica del narrador. Me gustaría ilustrar esta estrategia contrastiva con la escena de “la caída” de Emma:

— Oh! Rodolphe!... fit lentement la jeune femme en se penchant sur son épaule.

Le drap de sa robe s’accrochait au velours de l’habit. Elle renversa son cou blanc [...] et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s’abandonna.

Les ombres du soir descendaient; le soleil [...] lui éblouissait les yeux. [...] Le silence était partout; [...] elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. [...] Rodolphe, le cigare aux dents, raccommo- dait avec son canif une des deux brides cassée (Flaubert, 1972: 217-218).⁶

⁵ “Hacer lo verdadero consiste entonces en transmitir la ilusión completa de lo verdadero [...]. Concluyo que los Realistas de talento deberían llamarse más bien Ilusionistas” (traducción de la autora). Y Flaubert había escrito: “Il n’y a pas de Vrai! Il n’y a que des manières de voir!” (carta a Léon Hennique del 3 de febrero de 1880, citada en Höfner, 1980: 119) [“¡No hay lo Verdadero! ¡No hay sino distintas maneras de ver!”] (traducción de la autora).

⁶ “—¡Oh! ¡Rodolphe!... —dijo lentamente la joven, reclinándose en su hombro. La tela de su vestido se pegaba al terciopelo del saco. Ella echó hacia atrás su cuello blanco [...] y, desfalleciente, toda lágrimas, con un prolongado estremecimiento y ocultando el rostro, se abandonó. Las sombras de la tarde descendieron; el sol [...] le deslumbraba la vista. [...] Había silencio en todas partes; [...] ella sentía el corazón, cuyos latidos comenzaban, y a la sangre circular en su carne como un río de leche. [...]. Rodolphe, con el cigarro en los dientes, arreglaba con su cortaplumas una de las dos bridas rota” (traducción de Jorge Fondebrider).

La caída misma se transmite mediante la típica técnica del *blanc* (o sea, mediante una elipsis) que aparece en las novelas de adulterio del siglo XIX. Enfocando primero a Emma, quien recobra la conciencia muy lentamente, después del acto sexual, el narrador se orienta luego hacia su amante Rodolphe, quien se ocupa en forma impasible de las riendas del caballo, un cigarro entre los labios, gesto de desdén y de indiferencia que contrasta con fuerza con el vencimiento de la heroína. Este contraste de perspectivas es, obviamente, muy irónico.

Parecido, aunque levemente distinto, es el uso de esta técnica en *La Regenta* de Leopoldo Alas –Clarín– (1993), porque allí encontramos no solo uno, sino dos pensamientos contrastados: durante una representación de *Don Juan Tenorio*, el don Juan de Vetusta, llamado don Álvaro, es incapaz de juzgar correctamente las reacciones de la regenta Ana Ozores: viendo el cuarto acto, Ana llora, y Álvaro, al observar cómo su “seno se le movía con más rapidez”, cree que la emoción se debe a “su gallarda y próxima presencia” y “buscó a tientas el pie de Ana... en el mismo instante en que ella [...] había llegado a pensar en Dios, en el amor ideal, puro” (Parte II, 111). Las dos focalizaciones internas contrastadas desembocan en la focalización cero del narratorio y del lector implícito, y en la parodización por parte del narrador y del autor implícito (véase Schlickers, 2003).

En el siglo XX, Theodor W. Adorno introdujo, en su *Teoría estética* (*Ästhetische Theorie*, 1995), la autenticidad como categoría estética en las concepciones del arte y la literatura (Zeller, 2010: 21). Adorno defiende la autonomía de lo estético: la función del arte en un mundo funcional es su falta de función. Así, concibe la autenticidad como contraconcepto a la alienación, como categoría estética que se basa en operaciones artísticas y que alimenta utopías de lo puro, verdadero y original. La inmediatez de una obra artística resulta de la experiencia estética. Pero en este sentido, la inmediatez resulta ser un producto de la recepción y la autenticidad es un efecto de la representación (Schlich, 2002: 7 y 14). Esta paradoja básica caracteriza, pues, la autenticidad: para hacer creer que no hay ninguna puesta en escena, hay que poner en escena. La supuesta inmediatez se debe, entonces, a la representación artística y se revela como fingida. ¡Ya vimos, empero, que Maupassant había formulado esta idea ya en el siglo XIX! Variando su aforismo, podríamos decir que los autores y directores de obras presuntamente auténticas son grandes ilusionistas y *performers*, para recurrir a otra noción moderna.

En la posmodernidad dominaron conceptos como *hibridex*, *simulacro* y *simulación*, y se negó la posibilidad de autenticidad (Weixler, 2012: 6). Según otros críticos, empero, “autenticidad” no es ninguna noción clave de la modernidad, no es aplicable ni siquiera al siglo XIX, sino que se convierte en paradigma solo en la segunda mitad del siglo XX. Según esta lectura, la “autenticidad” es un término de crisis que responde a las dudas y al desconcierto del sujeto posmoderno (Knaller, en Knaller y Müller, 2006: 7 y ss.). Hagenbüchle (citado en Weixler, 2012: 7) arguye de modo parecido que la actualidad de la autenticidad se debe a la necesidad que el sujeto degradado en el posestructuralismo tiene de recuperar su estima/prestigio. De hecho, la cantidad de textos autobiográficos y autoficcionales que han ido surgiendo en este siglo XXI podría explicarse de esa manera; de ahí también el título *La obsesión del yo* que elegimos Vera Toro, Ana Luengo y yo para nuestro estudio sobre la auto(r)ficción literaria. Otros críticos (Funk y Krämer, 2011: 7), como ya dije al principio, conciben la coyuntura actual de la autenticidad como indicio que señala el final de la posmodernidad, como noción clave de un pensar y sentir postposmoderno, como nuevo anhelo de lo original y renacimiento de un término deconstruido.

Después de este breve recorrido por la historia de la noción, quisiera presentar de manera breve nociones parecidas, pero con una extensión conceptual más reducida. Para Nelson Goodman (1978), la *realidad*, que es sinónimo de lo factual, se basa en sistemas semióticos hechos por hombres. Esto significa que lo factual no existe simplemente, sino que es producto de un proceso reflexivo. Y con ello comparte una característica importante ya constatada para la categoría de la “autenticidad”, ya que, repito, esta es el resultado secundario de un proceso o proyecto estético. Además, con el *constructivist turn* de los años setenta se ha demostrado que la realidad no puede reducirse a la idea de una sola realidad, sino que hay que distinguir entre distintas versiones de lo verdadero, auténtico y factual. Incluso la fotografía de prensa, que es presuntamente “auténtica” y “real”, revela al fin y al cabo una visión subjetiva de la realidad por el fotógrafo, y la subjetividad no se reduce a la selección del motivo. De hecho, Rudolf Arnheim reconoció ya en 1974 la paradoja con la que vamos a toparnos más adelante: “una fotografía puede ser auténtica, pero incierta/falsa,

[al igual que] puede ser cierta/verdadera, sin ser auténtica” (traducción de la autora).⁷ De ahí que podamos transferir la conclusión que sacamos con respecto a textos ficcionales, a textos factuales: la “autenticidad” no es una calidad inherente, sino una construcción que se basa en prácticas sociales o artísticas, y normas profesionales (véase Grittmann, 2003: 125).

No obstante, el otro lado, la ficcionalidad, que logra transmitir un efecto de lo real, es más complejo: El *effet de réel* fue concebido por Roland Barthes en 1968 para referirse al uso, en textos literarios, de algunos elementos descriptivos que parecen no ejercer ninguna función ni en el relato, ni en la trama. Su única función es significar lo “real”, por lo que el *effet de réel* se relaciona con la ilusión referencial (Barthes, 1968: 88).⁸ El *effet de réel* se relaciona, empero, más bien con la ilusión vivencial, ya que los elementos “superfluos” sirven para concretar el mundo ficcional y lograr así la inmersión del lector en la ficción.⁹ Esta idea es muy interesante, porque pensándola un poco más, podemos concluir que la inmersión en la ficción –que produce justamente el efecto de autenticidad– no se restringe a la narración realista o ficción mimética. Por el contrario, un texto literario concebido según un modelo de mundo fantástico, como *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, puede ejercer una inmersión mucho más poderosa que una ficción mimética.¹⁰ Esto nos lleva a otro aspecto: la conceptualización de la autenticidad como objeto de la narratología (véase Weixler, 2012).

⁷ “Eine Photographie kann authentisch, aber unwahr sein; sie kann wahr und doch nicht authentisch sein” (Rudolf Arnheim, “Über die Natur der Photographie”, 1974, en: W. Kemp, ed., *Theorie der Fotografie*, vol. 3, 1945-1980, Múnich, 1983, pp. 171-181, pp. 177 y s., citado en Grittmann, 2003: 129).

⁸ Weixler (2012: 12) critica que las estrategias de autenticidad que producen un efecto de realidad –que no relaciona con Barthes, sino con un estudio de Matías Martínez (2004) sobre autenticidad y medialidad en representaciones artísticas del Holocausto– son problemáticas debido a su extensión, puesto que se prestan para describir todo como “auténtico”.

⁹ Vera Toro desarrolla esta idea con más detalle en su tesis sobre la autoficción literaria que se publicará en 2015 bajo el título *Soy simultáneo*.

¹⁰ Aunque hay que admitir que la narración de encuadre de *Alice’s Adventures in Wonderland* se concibe según la poética realista, ya que la protagonista se adormece, por lo que todo lo maravilloso que experimenta se revela al fin y al cabo como un sueño.