

LO AUTOBIOGRÁFICO COMO ESTRATEGIA DE FRONTERA: LA EXPLOSIÓN POLÍTICA DE LO PERSONAL EN LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y LILY HOANG

THE AUTOBIOGRAPHICAL AS A BORDER STRATEGY: THE POLITICAL EXPLOSION OF THE PERSONAL IN THE WORKS OF SOPHIE CALLE AND LILY HOANG

PAULA ARRIETA GUTIÉRREZ*

RESUMEN: Este artículo sostiene como hipótesis que la creación autobiográfica es una estrategia política de carácter fronterizo, cuya potencia se sitúa en los puntos más complejos del pensamiento contemporáneo, desbordando los límites disciplinares y de género establecidos tanto en el arte como en la literatura. A partir de elementos presentes en la obra de la artista francesa Sophie Calle y en el libro *Un bestiario*, de la escritora estadounidense Lily Hoang (2021), este artículo tiene por objetivo indagar en la paradojal copresencia de lo extraño y lo propio en la experiencia del mundo; ahondar en la conceptualización del feminismo como postura cotidiana y forma de pensamiento inestable en permanente tensión; y, en tercer lugar, abordar el dolor, la pérdida y las formas de simbolización del duelo. Finalmente, se concluye que los géneros disciplinarios se ven diluidos ante la aparición de lenguajes indeterminados, contaminados, que parecen sortear las clasificaciones y los límites al actuar y enunciar desde la frontera, difuminando las jerarquías de representación establecidas.

PALABRAS CLAVE: artistas y escritoras mujeres, estrategias creativas, autobiografía, autoficción

ABSTRACT: The present text proposes as a hypothesis that autobiographical creation is a political strategy of a borderland nature, whose potency lies in the most complex points of contemporary thought, overflowing the disciplinary and genre limits established in both art and literature. By means of the different elements present in the work of the French artist Sophie Calle, and in the work *A Bestiary* by the American writer Lily Hoang (2021), this article aims to explore the paradoxical co-presence of the strange and the familiar in the experience of the world, in order to delve into the conceptualization of feminism as a daily stance and an unstable form of thought, in constant tension and thirdly, to address pain, loss, and the forms of symbolization of mourning. Finally, it is concluded that disciplinary genres are diluted by the appearance of indeterminate, con-

* Doctora en Historia y Teoría de las Artes. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: parrieta@uchile.cl Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4352-0885>



Bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional,
puede ser usado gratuitamente, dando los créditos a sus autores.

taminated languages that seem to circumvent classifications and limits by acting and enunciating from the frontier, blurring the established hierarchies of representation.

KEYWORDS: Women artists and writers, Creative strategies, Autobiography, Autofiction

Recibido: 30.11.2023. Aceptado: 18.06.2025.

INTRODUCCIÓN. ALGUNOS APUNTES SOBRE EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

EN OCTUBRE DE 2022 la escritora francesa Annie Ernaux obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Como siempre pasa con premios como este, la discusión se desató, acalorada, en revistas, portales, medios de comunicación y redes sociales. A pesar de las discrepancias, parecía haber una descripción común, como si se tratara del comunicado oficial: Annie Ernaux era una escritora principalmente autobiográfica. La misma autora se ha descrito a sí misma como una autoetnógrafa y a sus libros como *auto-sociobiografías* (Annie Ernaux, 2023). Este rasgo levantó tanto detractores furiosos por el premio otorgado como voces que defendían a Ernaux como una escritora de las grandes ligas de la literatura, *a pesar* de sus temáticas autobiográficas.

La discusión sobre la dimensión autobiográfica antecede por mucho el premio de Ernaux. De hecho, aparece mucho antes de que se tratara de un problema literario. Encontramos los primeros análisis sobre este tipo de escritura en el terreno de la historia y los modos de experiencia del mundo. A fines del siglo XIX, las escrituras autobiográficas fueron concebidas por autores como Wilhelm Dilthey “como una construcción de vida que interpreta, desde una individualidad, una historia universal focalizada en una persona y un tiempo específico” (Dilthey, 1976, como se citó en Silva Carreras, 2016, p. 150). Sin embargo, con la evolución de la historiografía, el relato personal comenzó a perder validez en cuanto se trataba de una experiencia carente de la objetividad que una disciplina como la historia requiere. Es decir, es el binomio objetividad/subjetividad el que está actuando contra la posibilidad de la postura autobiográfica. A mediados del siglo pasado este tipo de escrituras pasaron a ser objeto de interés para los estudios literarios y, más adelante, autores como Philippe Lejeune (1975) fijaron algunas definiciones para el género autobiográfico. Sin embargo, sus límites siguen estando en discusión, ahora bajo el binomio realidad/ficción, entre la autobiografía y la novela. Como un género híbrido, en un contexto de pensamiento fuertemente marcado por las ideas de autores como Paul

de Man y Roland Barthes, la noción de ficción comienza a ganar terreno. Como señala Silva Carrera (2016), Paul de Man en su ensayo *Autobiography as De – Facement* (1979), “dictó el final del género autobiográfico al establecer que éste no puede ser concebido como un género distinto al de la ficción” (p. 152); mientras Barthes (1968/1994), con su texto “La muerte del autor”, pone en primer plano el lenguaje y la narración, el asunto literario. Es ahí donde se deben buscar las respuestas, no en el sujeto que escribe, aun cuando relate su propia vida.

Estas discusiones se ubican en el centro de un problema tanto teórico como creativo: el de entender disciplinas, géneros y subgéneros como terrenos impolutos, carentes de contaminación. Las relaciones entre literatura e historia, autobiografía y autoficción, e incluso entre realidad y ficción, dan cuenta de una conceptualización del proceso creativo desde la definición de límites claros y precisos, que, en lo que sigue, este artículo se propone desarticular, ubicándose justamente en esos espacios de indefinición e identificando ahí una estrategia particular, política y creativa, en la producción artística de dos artistas y escritoras mujeres.

Las artes visuales no han estado al margen de esta problemática. Ya en 1971, y a través de uno de los textos inaugurales de la crítica feminista de arte, la historiadora del arte Linda Nochlin advertía sobre los sesgos que existen a la hora de fijar los grandes acontecimientos artísticos, sobre todo en lo que respecta a las artistas mujeres. En *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, Nochlin (1971/2001) aborda el problema de la experiencia personal como motor de la creación de obras. Ante la idea generalizada de que habría algo esencialmente “femenino” en el arte hecho por mujeres, Nochlin compara la obra del pintor del rococó Jean Honoré Fragonard con la de la artista neoclásica Élisabeth Louise Vigée-LeBrun y se pregunta cuál representaría el estilo más “femenino”, asumiendo todas las tensiones que ese término encierra. Mientras Fragonard aborda una y otra vez escenas vaporosas y exuberantes de mujeres con vestidos ondeantes en el bosque, Vigée-LeBrun realiza retratos bien medidos y llenos de precisión y control:

¿No se trata, acaso, de que el estilo rococó del siglo XVII en Francia era “femenino” si se juzga en términos de una escala binaria de “masculinidad” versus “femeineidad”? Evidentemente, si hemos de tomar la delicadeza, el primor y la finura como distintivos del arte femenino, no existe fragilidad en la obra *La feria equina* de Rosa Bonheur ni nada de primoroso o introvertido en los lienzos gigantes de Helen Frankenthaler. (Nochlin, 1971/2001, p. 20)

Es cierto, reflexiona Nochlin (1971/2001), que podríamos asumir que las mujeres poseen experiencias particulares en su historia que están marcadas por su género. Pero, históricamente, las artistas mujeres parecen más relacionadas con varones de su época y clase que con mujeres creadoras de otros tiempos. El problema, según la autora, reside en la idea generalizada –y falsa–

de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales. El arte casi nunca es eso y el gran arte nunca lo es. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual. ... No se trata ni de un melodrama ni de un susurro confidencial. (pp. 20-21)

Esta concepción del trabajo artístico y creativo me parece crucial para definir una postura en torno a la dimensión autobiográfica. Cuando Tracey Emin irrumpió en la escena artística mundial en los premios Turner de 1999 con su obra *My bed* (Emin, 1999) –una instalación consistente en una cama deshecha, caótica, repleta de objetos esparcidos con aparente descuido como medias, ropa interior sucia, toallas higiénicas, cigarros, vodka y preservativos– no está regalándonos un pedazo de su intimidad. Sí, es cierto que el título de la obra hace directa referencia a su vida privada al presentarla como su propia cama. También es cierto que la descripción de ese espacio se refiere a una generación que creció en el *underground* británico de los 90, desinhibida, *punk* y hasta un poco autodestructiva. Y sí, también podemos asumir que la obra refleja la vida de la artista, que ella misma ha relatado en entrevistas y columnas. Pero con todos estos elementos, *My bed* es una obra que, como tal, actúa en el plano de la representación, por lo que el título de una obra es un elemento protagónico de dicha representación, y no una confesión íntima. Esto quiere decir que está hecha a partir de una serie de estrategias visuales y conceptuales propias del arte para establecer una relación con el espectador bajo los estrictos parámetros que la representación ha dibujado, es decir, salir del curso de aquello que de común acuerdo llamamos “realidad” para instalarse en la galería, la institución del arte y sus reglas para la percepción.

Como se puede inferir a propósito de la referencia al trabajo fundamental de Nochlin y la obra de Emin, hay una tensión particular cuando se

trata de autoras mujeres. Esto nos lleva a entender que en estas discusiones hay, también, un problema político. Por esta razón, en este texto se ha elegido el concepto de “dimensión autobiográfica”, concebida como una herramienta estratégica que desafía la estabilización de los géneros literarios y las disciplinas artísticas y enfrenta la producción de conocimiento como una experiencia principalmente política. La dimensión autobiográfica presente en las obras –visuales y literarias– se plantea aquí como una estrategia fronteriza, un arma política para la descripción del mundo. En este sentido, dos autoras posibilitarán las presentes reflexiones sobre la dimensión autobiográfica en el arte y la literatura: la escritora y académica estadounidense de origen vietnamita Lily Hoang, nacida en Texas en 1981, particularmente su libro *Un bestiario* (2016/2021) y la artista francesa Sophie Calle, nacida en 1953.

Un bestiario, publicado originalmente en 2016, ha sido definido por su autora como un conjunto de ensayos. Se trata de una serie de fragmentos escritos en primera persona en los que la autora cruza mitos y fábulas con los animales del horóscopo chino, historias de la ciencia y el relato familiar, sumando su propia vida –su narradora, Lily–, sus relaciones amorosas, sus pérdidas y los diferentes avatares de la vida de una mujer académica de padres vietnamitas en Estados Unidos.

Sophie Calle, en tanto, es una artista cuyo trabajo transita entre la escritura, la fotografía, las acciones y la instalación. Ha sido generalmente identificada como artista conceptual desde su irrupción en la escena artística a fines de los 70 y comienzo de los 80. Su obra, difícil de clasificar, se puede describir como una serie de proyectos donde la vida personal de la artista –sus intereses románticos, sus obsesiones y derivas– se ve indisociablemente entrelazada con el ejercicio artístico.

Ambas autoras describen universos bastante disímiles. Mientras el trabajo de Calle podría verse desde una perspectiva más ligada a las dinámicas del juego, *Un bestiario* se lee como una bitácora fragmentaria, intelectual, emocionalmente intensa y a ratos desgarradora. Sin embargo, ambas permiten desarrollar una idea de lo autobiográfico como una estrategia política en cuanto cargan con un pensamiento propio, principalmente crítico, y fijan su estructura representacional en la experiencia radical del mundo trastocando los órdenes y jerarquías del sujeto que enuncia. Una estrategia fronteriza que desborda los límites establecidos para situarse en una trama compleja de relaciones que abordan la existencia actual, principalmente a través de temas clave del pensamiento contemporáneo, como son la identidad, el origen, la enfermedad, la muerte, el feminismo y el amor.

Las obras de estas autoras, además, desafían el orden de clasificación de sus propias disciplinas. Cuando Hoang define su libro como una colección de ensayos (La Sota, 2017) está problematizando la manera en que entendemos la producción de conocimiento. Efectivamente *ensaya* cruces, una serie de referencias intelectuales, históricas y académicas, pero también expone aquello que se quiere mantener oculto, las fragilidades y vulnerabilidades que rara vez ingresan al trabajo académico: “esta es la única forma que conozco de escribir o, al menos, la forma híbrida es lo que me resulta natural” (La Sota, 2017, párr. 5), señala.

En los textos que componen *Un bestiario* hay una profunda investigación teórica. En este sentido, la escritura autobiográfica podría ser analizada como una herramienta que permite a su autora reflexionar sobre los tópicos del mundo que más le interesan. Una herramienta y una estrategia que refuerza las potencialidades de pensar en una dimensión autobiográfica más que en una clasificación.

Insisto bastante en que éste es un libro de ensayos. Creo que el género es importante (creo que categorizar *Un bestiario* como un libro de ensayos es importante) porque me ocupo activamente de los límites del género.
... La mayoría de las veces, cuando los críticos hablan de mi libro, lo llaman poesía. Otros lo han llamado ficción (eso es un poco más exagerado!), pero mientras escribía este libro, yo era muy consciente de los parámetros de la no ficción y de cómo puedo involucrarme, y lo hago, con el género del ensayo. (La Sota, 2017, párr. 10)

Por otra parte, y como se ha dicho, Sophie Calle es una artista de difícil clasificación. Su primera relación es con la fotografía y la escritura, pero no se podría decir que estamos ante una fotógrafa/escritora. La etiqueta de “artista conceptual” es del todo imprecisa, puesto que, si bien desarrolla ideas, no lo hace para cuestionar el lenguaje sino la naturaleza de la vida cotidiana y las formas en que nuestras obsesiones pueden ocupar un lugar simbólico y estético, sin importar realmente hacia dónde apunten. La artista pasa de la calle a la galería, del registro voyerista al exhibicionismo, de las prácticas artísticas relationales a la reflexión autobiográfica, de la galería o la sala de exposición al libro: no existe, en resumen, una disciplina que pueda contener sus prácticas.

La profesora y curadora Kekena Corvalán (2011) ha tomado de Hal Foster (1996/2001) y su libro *El retorno de lo Real* la noción de “artista etnógrafo” para definir a Calle: “sale de los espacios tradicionales y plantea

una acción diferida, una obra disgregada, múltiple y descentrada, azarosa y flexible donde la vida está presente por ser estéticas de lo cotidiano, pequeñas narraciones transversales” (Corvalán, 2011, párr. 5). Luego señala:

Tomando una constante en la obra de Calle, no es inocente que haga su obra en la calle, problematizando ese espacio tradicionalmente vedado a las mujeres. Mejor dicho, lo que pone en tensión es ese límite. Es una artista del borde, que desnaturaliza interiores y exteriores como eje fundamental de la ordenación del espacio moderno. (párr. 18)

En último término, es interesante ver cómo la propia artista enfrenta estas cuestiones (que, al parecer, solo le interesan a un sector de la crítica). En entrevista con Álex Vicente se refiere al tema:

El espectro de la definición de lo que era el arte era más amplio allí [en Estados Unidos] que en Francia. En Nueva York veían una de mis fotos pegada a unas líneas de texto y exclamaban: “Esto es arte”. En París, en cambio, todo fue bastante más problemático, recuerda. Sacamos un recorte de la hemeroteca y lo colocamos sobre la mesa: una crónica aparecida en 1980 en el diario *Liberation*, fundado por Sartre y convertido en portaestandarte de la intelectualidad izquierdista, que se preguntaba: “¿Es artista Sophie Calle?”. Ella afirma que tampoco sufrió en exceso por ese rechazo. “En el fondo, yo también me estaba haciendo esa pregunta”, ironiza.

... A la artista le irrita que le obliguen a definir su trabajo. O, aún peor, a explicar de qué trata. “No soy historiadora del arte y no me gusta analizarlo así. Francamente, no soy una intelectual”, sentencia. (Vicente, 2015, párr. 10- 11)

Todas estas consideraciones mediante las cuales podemos situar la dimensión autobiográfica como una estrategia *multifrontera* nos permitirán analizar algunos de los tópicos más relevantes de la obra de Calle y de Hoang. En lo que sigue, se presentará, primero, una discusión sobre la paradojal copresencia de lo extraño y lo propio en la experiencia del mundo; luego, se ahondará en la conceptualización del feminismo como postura cotidiana y forma de pensamiento inestable en permanente tensión; y, en tercer lugar, se abordará el dolor, la pérdida y las formas de simbolización del duelo. Finalmente, y a modo de conclusión, se retomarán las principales aristas tratadas para cerrar con una breve reflexión en torno a la realidad y la ficción.

LA VIDA FAMILIAR, LA VIDA EXTRAÑA, LA VIDA DE LOS OTROS

Según ha explicado la teórica, psicoanalista y curadora Suely Rolnik (2018/2019) a partir de su lectura en clave micropolítica de la artista brasileña Lygia Clark, la existencia humana estaría determinada por una permanente tensión entre lo familiar y lo extraño. Lo familiar, que Rolnik describe como la cartografía de referentes culturales que poseemos, se relaciona con lo conocido, las formas con que nos ubicamos en el mundo. Lo extraño, por otra parte, tendría más que ver con las fuerzas invisibles que atraviesan nuestra existencia –muchas veces desestabilizándola– y para lo cual no tenemos un lenguaje fijo. En otras palabras, mientras lo familiar se afirma en las nociones de identidad, lo extraño aparecería cuando la imagen de uno mismo se difumina, dejándonos en relativa desorientación y sin herramientas para posicionarnos en el mundo. En ese momento preciso, dice Rolnik (2018/2019), es donde deberíamos dejar actuar al deseo, de manera que la imagen de mí mismo que emerge de esa tensión extraño-familiar me dote de un nuevo lenguaje (p. 51). Sería, entonces, la oportunidad exacta para la emergencia de la creatividad como forma de pensamiento.

La tensión extraño-familiar es clave para entender el diálogo entre lo cotidiano y lo fantástico, o bien, entre lo que pertenece al campo de lo conocido –lo propio– y aquello que nos proyecta hacia un *otro* del que nada sabemos y que, por lo tanto, carga con un potencial de libertad.

En *Un bestiario*, la narradora se pregunta por los caminos y decisiones que la llevaron a tener la vida que tiene –un puesto académico, la escritura, un divorcio a cuestas–, todas en sentido contrario a lo que sus padres esperaban, y compara quién es con quién hubiera sido:

Si no les hubiese fallado a mis padres, hoy sería doctora. Me imagino a esa Otra Lily y me pregunto si sería como yo, más delgada o más gorda, si tendría mala piel como yo, la cabeza llena de canas como yo, si haría algo tan vergonzoso como fumar cigarrillos. Me imagino a sus amigos. ¿Serían como mis amigos? ¿Acaso vestiría como yo? Decido que no, no se viste como yo. Ella tendría éxito en todas las cosas en que yo he fracasado. No daría clases en la universidad. No estaría divorciada. Sería buena hija. (Hoang, 2016/2021, p. 38)

La Otra Lily, como un personaje paralelo de los acontecimientos narrados, parece no ser afectada por el fracaso. En este caso, el camino virtual de lo que no es propio está lejos de representar la libertad: al contrario, la

vida de la Otra Lily es lo seguro, lo estable. A lo largo del relato, la Otra Lily actúa como la imagen luminosa de la Lily de acá: “El matrimonio de la Otra Lily no fracasó. Su marido es vietnamita. Y además la respeta” (Hoang, 2016/2021, p. 45), p. 45). Y más adelante: “La Otra Lily sonríe y sus dientes son blancos. Lleva en brazos un pequeño y perfecto querubín vietnamita que jueguea y toca su cara con unas manos pequeñas. Las pieles de la Otra Lily y su hijo son puras”. Más aún:

Antes de trabajar, la Otra Lily escucha Democracy Now. Todos los años dona dinero a PBS y NPR. De hecho, tiene programado un pago automático... La Otra Lily le sirve la cena a su familia. Se sienta junto a su marido. Él le da zanahorias cocidas al bebé. (p. 47)

Los vaivenes de la Lily paralela continúan: “En el hospital, la Otra Lily salva dos vidas y no pierde ninguna. Es solo un día más” (p. 51).

La Otra Lily sale con sus amigas. Brindan con sus copas de Martini y se guiñan los ojos coquetos. Los hombres coquetean con la Otra Lily, pero ella no es del tipo de mujer que tiene una aventura. Más que leal, es una mujer enamorada. Toda su lealtad y amor son recíprocos, una distribución equitativa de deseo y fe. (p. 54)

Aquí, Hoang intercambia la lógica de lo extraño, toda vez que la explotación y la incertidumbre están en la vida propia y no en aquella proyectada, donde el deseo es aplacado por los estereotipos culturales y sociales. En efecto, la Otra Lily vive en una postal de comercial, tranquila con la continuidad étnica de su origen y en paz con su entorno. Practica la caridad, se comporta como buena ciudadana y cumple con el rol que una mujer tiene en y para su familia. La narradora pone en esa suerte de realidad paralela una sátira que se burla de aquello que se espera de una mujer, su inquebrantable compromiso con la familia, los modales y el espacio privado. En cambio, la Lily de esta realidad expone descarnadamente su intimidad, la abre hasta que podemos ver cada herida. Vivir como se vive es la única posibilidad de libertad, parece decir la autora, y para esto los fracasos y los duelos son indispensables. Después de todo, está defendiendo con su escritura los bordes, la imperfección, lo incompleto: “Hay que enfrentar los hechos: la Otra Lily no existe y estoy bastante satisfecha con mi vida” (Hoang, 2016/2021, p. 58).

Cuando Sophie Calle terminó sus estudios, se encontró sin motivación para estar en París¹. No quería seguir los caminos predefinidos para una mujer burguesa y educada como ella. Decide entonces emprender un viaje que dura un año. A su regreso, París le parece una ciudad extraña. La cotidianidad con sus amigos se ha roto y sus vidas siguieron sin ella. No sabe qué hacer, cómo ubicarse en su ciudad natal. De pronto lo familiar se volvió extraño. Por eso, decide seguir a desconocidos en la calle. Tiene la sensación de que esas personas que caminan a paso rápido y con decisión saben muy claramente qué hacer, al contrario de ella, que no es capaz de tomar ninguna decisión. Hace este ejercicio sin un objetivo concreto, con el único afán de encontrar una pista que la devuelva a París.

Tiempo después, en medio de una exposición de arte, conoce a un hombre que la deslumbra. Pregunta a los amigos en común quién es, cómo puede contactarse con él. Ellos le cuentan que deberá posponer su entusiasmo: el hombre en cuestión está a punto de emprender un viaje a Venecia. Pero esto no detiene a Calle. Convencida como estaba de ir tras ese hombre y con una práctica bien afinada de seguir desconocidos, decide ir tras sus pasos hasta Venecia. Consigue el dato del hotel donde se alojará y reserva una habitación en el hotel del lado. Así, durante lo que duró la estancia de este hombre en Venecia, Calle siguió cada uno de sus pasos: sus paseos, los lugares donde cenó, la calle donde se detuvo a hablar por teléfono. Además, fotografió cada uno de estos momentos sin ser descubierta. Pero se dio cuenta de que había un solo lugar al que ella no había podido acceder: su habitación de hotel. Entonces, tomó un trabajo como funcionaria de limpieza en ese lugar para conocer dónde había dormido cada noche. En su trabajo diario en cada habitación del hotel, nota que cada una tiene una historia, marcada por quien la ocupa. *Suite Veneciana* (Calle, 1980b) y *Hotel* (Calle, 1980a) son los nombres con que tituló estas obras, dos series de fotografías que acompaña con textos, sus apuntes y escritos, una bitácora personal de sus pensamientos.

La artista va más allá todavía con su proyecto *La libreta de direcciones* (Calle, 1983). Calle había cerrado un acuerdo con el periódico francés *Libération* para escribir semanalmente una columna, cuyo tema todavía no encontraba. En medio de ese proceso, tropieza en la calle con una libreta

¹ Los relatos de cada obra de Sophie Calle son rescatados de dos de sus conferencias: una realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá, marzo de 2013, y otra que tuvo lugar en la Cineteca Nacional de Santiago de Chile en enero de 2019. De la primera existe un registro publicado por Esfera Pública (<https://esferapublica.org/sophie-calle-habla-de-su-obra/>) y la segunda corresponde a un registro personal de audio obtenido por la autora, 02/01/2019, “Charla Magistral de Sophie Calle”, Festival Teatro a Mil, Cineteca Nacional, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago, Chile.

de direcciones perdida. Como la libreta contenía los datos del propietario, decidió enviarla por correo de regreso a su dueño, pero antes fotocopió cada una de sus páginas. Atraída por esa serie de nombres, teléfonos y direcciones, decidió ir apellido por apellido contactando a cada uno de los registrados, buscando conocer –sin conocer– al dueño de la libreta. Sobre eso fue escribiendo la columna semanal.

Estas publicaciones semanales son, entonces, una mezcla entre el estudio de personajes, la metodología de un investigador privado y una serie de reflexiones en primera persona. Cada contacto con alguien del círculo del dueño de la libreta le hacía suponer que se trataba de un hombre fantástico: amigos, colegas y familiares coincidían en que él mismo estaría fascinado con este proyecto. Después de un tiempo, relata Calle, todo el mundo que rodeaba a ese hombre le parecía mucho más atractivo que él mismo (esferapublica, 2013). Pero una información inesperada es la que le dio la total libertad de acción: uno de sus informantes le comentó que el dueño de la libreta estaba de viaje y no volvería en un tiempo (esferapublica, 2013). Calle se dio cuenta de que su investigación no corría el peligro de verse interrumpida al, por ejemplo, golpear una puerta y encontrarse con el mismo dueño de la libreta. Eso le permitió seguir cercando el mundo del desconocido casi sin obstáculos.

Sin embargo, cuando el hombre volvió de su viaje y vio su vida –la voz de sus conocidos mediada por una desconocida– publicada en un periódico, reaccionó razonablemente furioso. No solo prohibió la exhibición de la obra y detuvo la publicación de las columnas, sino que se dedicó a buscar entre los cercanos a Sophie Calle alguna historia incómoda. Así, dio con una fotografía de un tiempo en que Calle trabajó haciendo *striptease* en un local nocturno y la publicó. Recién el año 2012 este trabajo, en formato de libro-objeto, pudo ser publicado bajo el nombre de *The Address Book* (Calle, 2012).

En estas obras, Calle pone a disposición de la estrategia su propia existencia. Es decir, su vida entera queda a merced de los caminos del proyecto, que nunca están definidos de antemano justamente porque se fundan en lo desconocido, lo incierto. Pero, como un reflejo, es en esta exploración azarosa donde Calle encuentra la excusa y el método para retratarse a sí misma. Finalmente, es ella quien observa, es su ojo el que fotografía y es su obsesión la que habla. Como señala Corvalán (2011): “uno de los temas importantes de la obra feminista ha sido la afirmación consciente del yo como ‘Otro’, utilizando el término de Simone de Beauvoir, para plantear además obras de arte disidentes” (párr. 10).

En los textos que conforman estas obras, la artista expone su vulnerabilidad, sus soledades y carencias, pero, sobre todo, la imposibilidad cierta de hallarse en el mundo si no es a través de otros.

FEMINISMOS: LO CORRECTO, LO INCORRECTO Y UN CÍRCULO DE AFECTOS

Las obras recién descritas difícilmente podrían, en una primera y desatenta mirada, calificarse como feministas. La sugerencia de un yo que se anula persiguiendo el amor romántico (heterosexual, podríamos agregar) no es precisamente la postal que los feminismos han buscado defender. La misma Sophie Calle ha declarado que no ha habido ninguna reivindicación feminista en su trabajo (Vicente, 2015), aun cuando fue militante de causas feministas en su juventud. Pero basta tirar un poco del hilo de sus obras y de las teorías y prácticas feministas para que esta afirmación se vuelva insuficiente, incluso vacía.

En *No sex last night*, Calle (1992) se lanza en un viaje en auto por Estados Unidos con el que entonces era su pareja, el cineasta Greg Shephard. Cada uno carga una cámara de video y va registrando su versión de la odisea. La relación está en una seria crisis: mientras la versión de Calle muestra una intensa vocación por reavivar lo que alguna vez hubo entre ellos, Shephard parece hastiado, incluso por momentos molesto con la presencia de su pareja. A pesar de eso, se casan en Las Vegas: para ella, el triunfo en su empresa amorosa; para él, el final narrativo perfecto para la película que quería rodar.

Obsesionarse con un hombre al extremo de dejar la vida propia por seguirlo o insistir en una relación de pareja totalmente asimétrica no son, en realidad, los temas de estas obras. Calle no está persiguiendo el amor ni huyendo de su soledad. *Suite veneciana* y *Hotel* son obras sobre los detalles que conforman la experiencia de la existencia, un reencuadre sobre aquello que parece no tener ninguna importancia pero que, bajo una mirada particular, puede convertirse en imagen-palabra que carga con los afectos y las posibilidades vitales. Son un ejercicio de voyerismo delicado para describir lo absolutamente banal que puede ser la vida y, a la vez, lo desbordada que está de pequeños fragmentos fascinantes. *No sex last night* no es una obra sobre una mujer que está dispuesta a todo por recuperar la atención de un hombre: es una *road movie* que retrata un Estados Unidos profundo, embrutecido y grotesco, inundado por el conservadurismo y la superficialidad.

Estados Unidos es también el escenario cultural con el que choca la narradora de *Un bestiario* de Hoang. Ahí, las costumbres familiares, vietnamitas, están en permanente tensión con la vida cotidiana al estilo americano. “Las mujeres vietnamitas sufren mejor que el resto de la gente” (Hoang, 2016/2021, p. 24), le dice repetidamente su madre a Lily.

Para probar nuestra famosa tolerancia al dolor, las mujeres vietnamitas adornamos nuestras muñecas con brazaletes de jade. Para ponerse el maldito brazalete hay que deformar la mano, casi quebrándola. Te quedan moretones amarillos por días y, sin embargo, es una prueba de nuestra delicadeza: de lo que bien que soportamos el dolor y lo internalizamos. Mientras más ajustado esté el brazalete, más sufrimiento puede soportar la mujer y es considerada más hermosa. (p. 25)

Lily se rebela ante estas costumbres. Prueba de su emancipación es la proyección de la Otra Lily, la que sí sería una hija perfecta para los padres vietnamitas. Y aunque Lily conoce el feminismo desde joven no puede evitar ceder ante sus costumbres ancestrales. Compra con su madre un vestido de novia, adquiere su brazalete de jade. Se mueve paradojalmente entre culturas, a veces con culpa, a veces liberándose. Sin embargo, son sus experiencias románticas las que más conflictos traen a su conciencia.

Su matrimonio con Chris fue una relación manipuladora, maltratadora y abusiva. Y su relación posterior con Harold la obliga a tolerar actitudes que la desplazan, que la hieren, que la hacen sentir menospreciada. Del primero, señala:

Prefiero un millón de ojos morados y heridas visibles para todos al vitriolo de las palabras manipuladoras y demoníacas de Chris. Ellas ejercieron su poder sobre mí. Creí en ellas, en su crueldad. Y a veces, cuando menos lo espero, la inseguridad que imprimió en mí todavía se aparece a flor de piel y tengo que escapar. (p. 48)

Y del segundo, que ha olvidado su cumpleaños mientras otros la saludan por Facebook, anota: “Me dice: ‘Algún día me gustaría casarme, pero no contigo’. Me dice: ‘¿Cómo podría encontrar a la mujer de mis sueños si estamos juntos?’”. Y a pesar de todo ella sigue ahí, con él. Conduce 800 kilómetros cada semana para estar con él. “Me sentía como una feminista posando, dando cátedra sobre empoderamiento, pero viviendo una realidad de pasividad y autodesprecio” (p. 158).

Es con su amiga Megan, en la época universitaria, que Lily se vuelve feminista. Durante la primera noche de conversación con ella en la habitación que compartían descubrió que ambas habían sido violadas. Esa misma noche decidió que sería escritora y que se especializaría en Estudios de Género y Literatura Inglesa, igual que Megan, y descubrió algo más importante: “que existe otra palabra para decir fuego: feminismo” (Hoang, 2016/2021, p. 142).

La experiencia compartida las une para todos los años que siguen. Por eso comparten también sus propias contradicciones. Megan adulta, con hijos y familia, se siente menos feminista por tener que criar. Lily intenta convencerla (acaso convencerse a sí misma) de que no está traicionando al feminismo.

Ambas desafían los mandatos inflexibles de ciertos manuales sobre feminismo que aspiran a la perfección. La escritora y también profesora Roxane Gay se autodenominó irónicamente “mala feminista” aceptando que nunca llegará a convertirse en el modelo de virtud que le exigía cierto feminismo moderno. En su colección de ensayos *Mala feminista*, Gay (2015) recorre las innumerables distracciones y objetos apasionantes del mundo, experiencias que nos provocan pequeños o grandes placeres aun cuando pueden ir en contra de nuestras convicciones: la música, la ropa, las revistas de moda. El feminismo, apunta Gay (2015), es imperfecto como la vida. Como señala Sara Ahmed (2018/2021), “vivir una vida feminista no significa adoptar un conjunto de ideales o normas de conducta” (p. 20), sino una actitud que se vive en lo cotidiano, en cada casa, cualquiera que esta sea.

Lo que parecen proponer claramente ambas autoras es la posibilidad colectiva de elaborar la realidad y el pensamiento, quizás la dimensión que de mayor manera constituye la experiencia feminista. Para Lily Hoang es su amiga Megan y aquella estructura social y familiar compleja esa posibilidad colectiva que en algunos pasajes describe como un enjambre: “El enjambre es una comunidad. Significa aceptación, tener un lugar. Adentro, solo existe un sentimiento hermoso” (Hoang, 2016/2021, p. 131).

Es por esa misma razón que, ante un inesperado quiebre amoroso comunicado a través de una carta, Sophie Calle decide poner en acción su propia red, su propio enjambre. En la obra *Cuídese mucho*, actrices, deportistas, médicas, autoras de crucigrama, artistas, profesoras y un enorme universo de mujeres ayudan a Calle a entender el dolor, acompañan su duelo.

Recibí un e-mail de ruptura. No supe qué responder. Fue como si no

fueras conmigo aquello. Terminaba diciendo: “Cuídate”. Tomé la recomendación al pie de la letra. Pedí a 107 mujeres que me ayudaran a interpretar el e-mail. Que lo analizaran, lo comentaran, lo representaran, lo bailaran, lo cantaran, lo disecaran, lo agotaran. Que hicieran el trabajo de comprender por mí. Que hablaran en mi lugar. Una manera de tomarme mi tiempo para romper. A mi ritmo. En definitiva, cuidarme. (Calle, 2007c, p. 9)

Por último, una ya clásica consigna del feminismo cobra en estas dos autoras una nueva capa de significado. En los años 70 la frase que demandaba que “lo personal es político” o que “lo privado es político” quería poner en evidencia que en eso que llamábamos intimidad se reproducían todas las jerarquías que oprimían a las mujeres y que esa repartición de los roles era también una cuestión política. La disputa ya no sería, entonces, solo en el espacio público, concebido como político por definición. También sería una batalla en las relaciones privadas, en las casas, en las relaciones familiares. Es esta apuesta la que aquí se renueva.

EL DUELO Y EL DOLOR

Mi madre interrumpe nuestro silencio con un gruñido de dolor. Conozco los ruidos de mi madre. Están los *tsk's* que expresan desilusión. Están los *aifiya's* que expresan más desilusión. Está el dolor del duelo, el ruido que mi madre hizo mientras enterraban a mi hermana, primero, y a mi tía, un año después. Y está el dolor, el dolor físico. El dolor del cáncer y la quimio. El dolor de envejecer. El dolor de la desilusión ingresando en su cuerpo. (Hoang, 2016/2021, p. 23)

La diáspora, los hijos que no tomaron el camino que los padres esperaban y la muerte temprana de una hermana marcan el paisaje de duelos de la familia de la narradora de *Un bestiario*. La hermana muerta, como ha decidido llamarla, su vida complicada y dolorosa, los hijos que dejó, son una línea estructural del relato y de sus reflexiones. Tanto los padres como Lily arman sus propias prótesis de memoria para el dolor: mientras los primeros enfrentan la muerte introduciendo pequeñas modificaciones a la historia y los recuerdos, Lily se mueve entre los ansiolíticos y los medicamentos para dormir, hasta la escritura, la posibilidad de nombrar las cosas. “Para mis padres mi hermana muerta es pura porque ya olvidaron cómo introdujo

el daño en nuestros cuerpos como en un incendio” (p. 85), una pira que parece devorar los sentidos de todas las esferas que conforman la vida, que atrae con voracidad cada una de las palabras con que se señalan las cosas. Por eso la madre solo tiene ruidos ante el dolor; por eso Lily la ha bautizado como “mi hermana muerta”: “Dorothy y yo escribimos un libro juntas. No es sobre nuestras hermanas muertas, sino sobre cómo ahora que están muertas no hay nada que no se trate de ellas” (p. 88).

El dolor es existencial y también físico. Este último se va acompañando progresivamente por la enfermedad –el cáncer de la madre, la parálisis del padre– y los otros duelos de Lily: el de su divorcio, el de la relación con su novio, la muerte de un amigo de la juventud. “La adultería: cuando las hermanas y los amigos antiguos mueren” (p. 147), sentencia Lily. Y, sin embargo, escribe.

La escritura ya no es la forma precisa de convertir una experiencia en una palabra, como si existiera una tabla de equivalencia eficaz, sino una manera de apuntar la imposibilidad de esto y, paradójicamente, hacer aparecer esa experiencia. La estrategia de la historia propia permite a la autora reflexionar sobre su escritura y para eso necesita otras historias, como las de un tigre implacable que se desvanece de dolor. Como señala Natalia Romero (2021) en el prólogo a la edición argentina de *Un bestiario*:

Y entonces, había una vez, la rata que corre, el juego, la hermana muerta, el exterminio de los gorriones en China, el dolor de las mujeres vietnamitas, el dolor de todas las mujeres, los brazaletes de jade, el cáncer de la madre, el amor, el maltrato, el padre que ama a la madre, el ex marido golpeador, el amante, el que nunca está, los refugiados, la migración, el hermano adicto que corre, la rata que corre, la hermana que sigue muerta y la cita de Foster Wallace: “el constante roer del sentimiento de haber tenido y perdido algo infinito”. Hoang va detrás de una pérdida para desarmarla, hacerla desaparecer. (p. 8)

Exquisite pain, en inglés, o *douleur exquisite*, en francés, es el nombre que ha dado la medicina a un “dolor vivo y nítidamente localizado” (Calle, 2003, p. 9), como la otitis, el lumbago o los dolores del parto. Se trata de un dolor muy intenso y delimitado en un punto. La palabra “exquisito”, entonces, debería traducirse como “agudo”, “agudísimo”, “muy vivo” o insufrible” (Navarro, 2016, p. 205). En 1984, Sophie Calle recibió una beca para realizar su trabajo durante tres meses en Japón. Cuando abandonó París, el 25 de octubre de ese año, no sabía que el viaje que emprendía sería un camino de 92 días al punto neurálgico del dolor. Ya camino de regreso se enteró que

M., la persona a la que amaba en ese momento, no se reuniría con ella y que abandonaba la relación que tenían. Calle sintió el dolor más agudo de su vida. Interpretó todo su viaje y los documentos reunidos en él –fotografías, tickets de tren, recuerdos turísticos, cajas de fósforos de hotel y todo aquello que se acumula durante un viaje– como una cuenta regresiva a ese dolor exquisito. Rotuló cada documento con ese inevitable destino: 92 días antes del dolor; 70 días antes del dolor; 10, 5, 2 días antes del dolor.

Ya de regreso en París, la historia que Calle tenía para contar no era la de su gira por Oriente, su viaje a la Ciudad Prohibida o el descubrimiento de la cultura japonesa, sino la historia de un agudo sufrimiento. Decide, entonces, contarla una y otra vez a sus amigos y conocidos, desgastarla, agotarla. Nota que cada vez que la cuenta, la historia se va volviendo más sintética, más económica: si las primeras versiones están llenas de detalles, descripciones emocionales, segundos de espera y ansiedad, las últimas asumen la brutal simpleza de cada ruptura: alguien se fue y se acabó.

La artista tiene la intuición, además, de que los dolores intensos de los demás la harán relativizar su propio dolor, ponerlo en proporción y escala. Pregunta a todos sus cercanos cuál es el dolor más agudo que han vivido en sus vidas y cómo lo enfrentaron. La operación de cicatrización ha sido un éxito: “Este intercambio llegaría a su fin cuando, de tanto contarla, yo hubiera agotado mi propia historia, o cuando mi pena se hubiera relativizado frente a la de los demás. El método fue radical: tres meses más tarde estaba curada” (Calle, 2003, p. 13).

Quince años después de este ritual colectivo de sanación del dolor, Calle logra convertir esta experiencia en obra: *Douleur exquise* (1999) reúne las fotografías, objetos y documentos de la etapa anterior al punto del dolor, la progresiva reducción del relato y las historias de los dolores agudos ajenos. Esta obra ha sido expuesta en galerías y publicada en un libro homónimo, en 2003.

Para Sergio Rojas (2012), una comunidad se sostiene en la capacidad de elaborar colectivamente el dolor. Recurrir a esa potencia podría ser, después de todo, la única herramienta que tengamos para la ruptura radical de nuestros afectos, por lo que estas elaboraciones del duelo –el ejercicio práctico de la escritura y del trabajo de campo, del relato personal, al final actúan como una forma de resistencia a la pérdida de relación con la escala del mundo.

Por último, quisiera en esta parte referirme brevemente a la obra *Pas pu saisir la mort*, (Calle, 2007b). En las últimas semanas de vida de su madre, Calle decidió grabarla continuamente. Temía perderse su último suspiro en

una ida a comprar o en una ausencia breve de la habitación en la que se encontraba. Una cámara frente al lecho de muerte de la madre sería, esta vez, la prótesis para mirar de frente a la muerte. La madre se mostró encantada con ser al fin parte de una de las obras de su hija (aunque, para ser justos, tuvo un pequeño pero fundamental papel en *Detective*, obra de 1981).

Cuando yo no estaba en la habitación, había una cámara grabándola. No quería perderme sus últimas palabras. Me pidió que cuando llegara el momento le pusiera música de Mozart, pero no fui capaz de identificar el último suspiro. Durante 11 minutos no supe bien si estaba viva o muerta. Aquello me desconcertó. (Rosado, 2015, párr. 9)

Tal vez por eso es que el título de la obra carece de sujeto. Puede ser traducido como “No pudo tomar la muerte” o “No pudo captar la muerte”, pero quién. Un nombre ambiguo, como el instante indeterminado del último suspiro. Después de todo, y tal como señala Gilbert Durand (1964/1968), “todo el arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte” (p. 127).

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto se ha intentado proponer la dimensión autobiográfica como una estrategia política. En primer lugar, se abordó una discusión en torno a los géneros y cómo estos se ven diluidos ante la aparición de lenguajes indeterminados, contaminados, que parecen sortear las clasificaciones y los límites al actuar –y enunciar– desde la frontera. Este carácter fronterizo es el que determinaría su potencial, la explosión que difumina las jerarquías de representación establecidas.

Posteriormente, se proponen tres temáticas presentes en las obras de Sophie Calle y en el libro de Lily Hoang, para mirar en profundidad la forma en que se abordan, cuáles son las complejidades que presentan y qué alcance tienen para la discusión. El permanente devenir entre lo extraño y lo familiar; las formas y complejidades de los feminismos en la experiencia de las mujeres; y las elaboraciones de la muerte, el duelo y el dolor, levantan aquí una reflexión sobre las condiciones de la existencia humana y la potencialidad política de sus representaciones.

Respecto de la primera discusión, podemos notar que los mayores desacuerdos que rondan la dimensión autobiográfica de la creación cargan con el sesgo dicotómico propio del paradigma de pensamiento que arrastra-

mos desde la Ilustración: real/ficción, verdad/mentira, objetivo/subjetivo, emocional/racional, etc. Para Diana Maffía (2016), esta forma de ver el mundo –excluyente y exhaustiva– nos priva, primero, de las experiencias paradójicas y, segundo, de la posibilidad de universos más complejos. Al constituirse las dicotomías como lo uno o lo otro y describir en el par todo el universo posible, los límites para la creatividad se imponen muy pronto, obligando a la repetición de un solo modelo para el conocimiento. A propósito de la discusión sobre el trabajo de Annie Ernaux, Alejandro Luque (2019) señala: “La contraposición entre ficción y realidad es un falso problema, lo importante es escribir la verdad. Y la forma que esta verdad adopte, ya sea la ficción, la no ficción, la autobiografía, no es crucial, lo crucial es la verdad” (párr. 2), añadiendo una nueva capa al problema.

Por otra parte, Sophie Calle despeja el asunto de cuál es la porción de verdad en sus obras y la relación que esto tiene con lo que busca mostrar:

Todo lo que cuento es cierto, pero lo que hago no tiene nada que ver con un diario personal. Escojo momentos precisos a los que doy una forma distinta, reescribiéndolos y deformándolos. Mi trabajo surge de mi intimidad, pero nunca la revela. Lo que ustedes ven es solo la parte que acepto contar. (Vicente, 2015, párr. 3)

En su novela *Leviatán*, Paul Auster (1992/1999) estructura una historia cuyos rumbos son determinados por el personaje de María Turner, una artista indefinible, como la describe el propio narrador de Auster, basado casi completamente en Sophie Calle. De hecho, es la obra de la libreta de direcciones la que permite el giro dramático de la trama de la novela.

Calle autorizó a Auster a utilizar su figura y obra (¿podía no autorizarla?) a cambio de que Auster escribiera un año de su vida. Ella se comprometía a hacer cada cosa que el escritor determinara para su personaje “real”. Auster se negó: se trataba de una responsabilidad que no podía asumir. A cambio, escribió para Calle un manual para sobrevivir en Nueva York que incluía conversaciones con extraños, paseos para perderse y encontrarse y habitar como privado un espacio público. Además, Calle realizó la única obra que María Turner hacía y ella no: la *Dieta cromática* (Calle, 1988) es una serie de fotografías que describen las comidas diarias de la artista ordenadas por color. Se trata, finalmente, de un juego, el juego de representar. El mismo Auster (1992/1999), en las primeras páginas del libro, resuelve el problema: “El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad y la ficción” (p. 7).

En *Un bestiario*, la noción de verdad está problematizada durante todo el

relato. A veces con pequeños guiños y otras veces con explícita honestidad, Lily Hoang (2016/2021) parece estar permanentemente advirtiéndonos del juego: “Érase una vez –shh, shh– esto es solo un cuento de hadas” (p. 11).

De la misma manera en que indaga en lo porosa que se vuelve la memoria personal y cómo nuestra emoción frente a tal o cual acontecimiento nos hace actualizar las historias de manera totalmente ficcional e imaginaria, la narradora de *Un bestiario* cruza una y otra vez la frontera del pacto que ha establecido con su lector: “Mis mentiras fluyen como barro con credibilidad autoral” (p. 91), apunta la Lily personaje, tal vez tentándonos a creer que se trata de la Lily autora o, en el mejor de los casos, haciéndonos parte de su propia forma de pensamiento.

Es que, a pesar de los cada vez más masivos y lúcidos actos del habla de autoras mujeres, la verdad de sus vidas y de cualquier otra confinada históricamente al margen sigue pareciendo revulsiva. Tal vez en esa capacidad permanente de desafiar el orden de las cosas consista el arte.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista* (Trad. T. Tenenbaum). Caja Negra editora. (Trabajo original publicado en 2018).
- Ernaux, A. (2023). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Éditions Stock.
- Auster, P. (1999). *Leviatán* (Trad. M. de Juan). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (Trad. C. Fernández Medrano, pp. 65-71). Paidós. (Trabajo original publicado en 1968).
- Calle, S. (1980a). *Hotel* [Instalación artística]. Venecia, Italia.
- Calle, S. (1980b). *Suite Venetienne* [Instalación artística], Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo.
- Calle, S. (1981). *Detective* [Instalación artística]. Venecia, Italia.
- Calle, S. (1983). *La libreta de direcciones* [Instalación artística], París, Francia.
- Calle, S. (1988). *Dieta cromática* [Serie de fotografías],
- Calle, S. (1992). *No sex last night* [Video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=l7BhrpZjQCk&t=4s>
- Calle, S. (1999). *Douleur exquise* [Instalación artística]. Centre Pompidou METZ, Francia.
- Calle, S. (2003). *Douleur exquise*. Actes Sud.
- Calle, S. (2007a). *Cuídese mucho* [Instalación artística]. Pabellón Francés de la 52^a Bienal de Venecia, Italia.
- Calle, S. (2007b). *Pas pu saisir la mort* [Vidoinstalación]. Bienal de Venecia, Italia.

- Calle, S. (2007c). *Prenez soin de vous*. Actes Sud.
- Calle, S. (2012). *The Address Book*. Siglio.
- Corvalán, K. (2011). Sophie Calle, entre lo público y lo privado. *Cibertronic* (7). Universidad Tres de Febrero. http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo-publico_loprivado/nota8/kekena-corvalan_sophie-calle-entre-lo-publico-y-lo-privado.pdf
- de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, 94(5), 919-930. <https://doi.org/10.2307/2906560>
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica* (Trad. M. Rojzman). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado en 1964).
- Emin, T. (1999). *My bed* [Instalación artística]. Tate Modern.
- esferapublica. (13 de noviembre de 2013). *Sophie Calle habla de su obra* [Video]. Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE&ab_channel=esferapublica
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo Real* (Trad. A. Brotons). Akal. (Trabajo original publicado en 1996).
- Gay, R. (2015). *Mala feminista* (Trad. A. Momplet Chico). Capitan Swing. (Trabajo original publicado en 2014).
- Hoang, L. (2021). *Un bestiario* (Trad. R. Olavarria y S. López). Los libros de la mujer rota. (Trabajo original publicado 2016).
- La Sota, C. (2 de noviembre de 2017). En los límites del género: hablando con Lily Hoang. *The Rumpus*. <<https://therumpus.net/2017/11/22/at-the-boundaries-of-genre-talking-with-lily-hoang/>>
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Luque, A. (23 de septiembre de 2019). *Annie Ernaux, el arte de escribir a los 80 años sin rehuir ninguna polémica*. elDiario.es. <https://www.eldiario.es/andalucia/annie-ernaux-escribir-rehuir-polemica_1_1349093.html>
- Maffía, D. (2016). Contra las dicotomías: Feminismo y Epistemología crítica. En C. Korol (comp.), *Feminismos populares, pedagogías y políticas*. Editorial Chirimbote.
- Navarro, F. (2016). *Medicina en español II*. Unión editorial.
- Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? (Trad. A.M. García Kobeh). (Trabajo original publicado en 1971). En K. Cordero, I. Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Universidad Iberoamericana.
- Rojas, S. (2012). Cuerpo y globalización: escalas de la percepción. *El arte agotado*. Sangría editora.
- Romero, N. (2021). La belleza debe ser poseída mientras existe [Prólogo]. En L. Hoang. *Un bestiario* (pp.7-9). Zindo & Gafuri.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección* (Trad. D. Kraus). Tinta limón. (Trabajo original publicado en 2018).
- Rosado, B. G. (19 de mayo de 2015). Sophie Calle: 'Hace años que preparo un ensayo de mi muerte'. *Elmundo*. <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/05/19/5559f6c9e2704e12528b4588.html>>

Silva Carreras, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas. Perspectivas de autor en el género autobiográfico, *Kañina*, 40(2), 149-158. <https://doi.org/10.15517/rk.v40i2.26179>

Vicente, Á. (13 de mayo de 2015). Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte. *El País*. https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html