

Jóvenes, alocados y gigantes: autobiografías menores en los mundos de la pantalla*

Constanza Ramirez Zuniga**

Resumen

El objetivo de mi trabajo radica en dar cuenta de qué manera opera la apropiación de los referentes de televisión e Internet, en tanto estrategia de construcción del yo en el libro *Gay Gigante y Joven alocada*, de Gabriel Ebensperger y Camila Gutiérrez, respectivamente. Mi punto de partida plantea que el diálogo que estas escrituras sostienen con la producción *mass media*, cristaliza y construye el contexto del cual emergen, funcionando finalmente como un espacio de archivo y memoria de los años 90 y 2000.

Palabras claves

Autobiografía; archivo; realidad transmedial

Abstract

The aim of my work is to analyze the appropriation of the references in television and internet, in the construction of the ego in the novel *Gay Gigante y Joven alocada*, of Gabriel Ebensperger and Camila Gutierrez, respectively. The starting point of the paper argues that the articulation of both autobiographies with the popular media, crystallize and constructs the context the emerge, finally working as an archive and a memory of the 90's and the 2000's.

Keywords

Autobiography; archive; transmedial reality

* Artigo recebido em 31/10/2016 e aprovado em 22/04/2017.

** Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Leipzig, Alemania.

EN ESTE ARTÍCULO QUISIERA ANALIZAR LOS SENTIDOS DE REALIDAD que se irradian a partir de la narración del Yo que figuran tanto Camila Gutiérrez (1985) con *Joven y alocada* (2013), como Gabriel Ebensperger (1983) con su novela gráfica *Gay Gigante* (2015). Ambos, escritores chilenos, trabajan la figuración del yo a partir de referentes y estrategias de la cultura *mass media*, de manera que articulan una superficie en la que convergen todas las formas e imágenes que han marcado su vida, las que, consumidas por ellos, se resignifican en función de su relato. Desde esa estrategia, dan cuenta de una realidad comprendida como tejido transmedial, a la vez que funcionan como un gabinete de la cultura pop de los años 80 y 90 en Chile.

Joven y alocada, tal como lo describe su subtítulo, es “la hermosa y desconocida historia de una *evangelais*”. En la palabra *evangelais* se contiene tanto la religión que profesa, como la clase social de la que proviene: evangélica y *lais* (forma chilena de apuntar a la clase acomodada del país). En tanto que altera el nombre evangélico, sabemos que hay un desmarcamiento de la religión, asimismo como hay una ruptura con su clase, en tanto que ridiculiza su nombre. De esa manera, lo primero que podemos apuntar de la historia de Gutiérrez es que hay un quiebre con su espacio social y moral.

El relato de Gutiérrez lo podemos entender, en un primer momento, como un *making of* de su blog y de la película que de él deviene. Efectivamente, encerrada en su casa (castigada por fornicaria, como lo explicará en su texto), se vuelca a la escritura del blog *Joven y alocada*, especie de bitácora en la que relata su “desenfreno sexual”, es decir, se trata de un diario centrado particularmente en describir su sexualidad oculta (opuesta a los valores morales evangélicos), sexualidad que fluctúa entre lo hétero y homosexual. Este texto es leído por la directora de cine Marialy Rivas, quien decide transformarlo en película, naciendo de ahí *Joven y alocada*, la película. Luego del éxito de la producción audiovisual, Gutiérrez escribe *Joven y alocada*, texto en el que intenta mostrar su cara “más real”, en tanto que instala por fuera de la escritura del blog, así como de la construcción de la película, “En *Joven y alocada* la protagonista es castigada por fornicaria. [...] El castigo canal es una ficción más tolerable que el castigo vida porque está la posibilidad de tener otro mundo, otra gente, otro espacio. En realidad la vida no es solo menos tolerable que la ficción. También es ochenta veces más fome” (GUTIÉRREZ, 2013, s/p). En ese sentido, Gutiérrez vuelca en la ‘tradicional’ escritura de un libro aquello que puede resultar ser lo más real de la experiencia, desacreditando las construcciones que de ella vimos en las pantallas.

Por su parte, *Gay Gigante* se define en su subtítulo como “una historia sobre el miedo”, miedo que apunta, en primer lugar, al desconocido sentimiento de ser distinto, de ser gay (maricón), y ser reconocido por todos como un otro, un otro que es ‘niñita’ porque no juega fútbol sino con muñecas y le gusta bailar música pop y no rock. De ese modo, el libro se abre con la cita de Frida Kahlo, “Yo solía pensar que era la persona más extraña del mundo [...] yo estoy aquí soy tan extraña como tú”. Este pensamiento nos muestra hacia donde se dirige el camino o hasta donde llegará, en tanto que muestra una empatía con los ‘extraños’. Así *Gay Gigante*, pone en escena a Gay Gigante, armando el relato del alter ego de Ebensperger, personaje que ya conocíamos del programa radial “Ciudad cola”, el que conducía junto a Joven y alocada. Así, la novela gráfica da cuenta del proceso de ‘salir del clóset’, sobre todo frente a sí mismo, desatendiendo los prejuicios heteronormativos, en especial aquellos que se refieren a las formas estereotipadas de vivir la masculinidad.

Desde el punto de vista de que ambos relatos refieren a la historia de un alter ego que sus autores han reconocido públicamente como desdoblamientos de sí mismos, entenderemos ambos textos, en primer lugar, como autobiografías, teniendo como premisa la imposible correspondencia entre autor empírico y resultado textual, problemática descrita ya por Alfonso de Toro en su análisis a la nueva autobiografía. En su trabajo, de Toro propone que la construcción de sujeto y de identidad ya no se pueden definir como configuraciones *a priori* de la escritura, sino que corresponden a articulaciones realizadas a un nivel subjetivo e individual, en el acto y proceso escritural. Para definir esta especificidad, De Toro distingue entre tres figuras textuales: ‘autor empírico’, ‘autor implícito’ y ‘narrador’, cuya correspondencia es teóricamente imposible.

El autor, en este caso, autora, Camila Gutiérrez, corresponde a una entidad empírica y escribiente, que durante el proceso escritural creó la ficción de un figura retórico-heurística, que recibe el nombre de ‘autor implícito’, voz que construye al texto o al hablante, en este caso, las figuras resultantes. Desde estos preceptos, veremos que Gutiérrez articuló una voz para la construcción de la autobiografía, se trata de una figura plástica que trabaja a nivel textual, como una “máscara semiótica, literaria, como estrategia narrativa que funciona de otra forma a la del autor empírico” (DE TORO, 2007, p.228).

Este movimiento redundante en la configuración de una identidad textual, diferente de la empírica, reduciéndose la presencia del autor empírico tras la del autor implícito. En ese sentido, el momento que funcionaría como enganche entre ambas instancias de autoría, sería el instante de la auto-grafía, momento subjetivo en el que se materializa la escritura. De ese modo “el *bio-* está solamente legitimado por y en la auto-grafía [o acto-grafía], esto es, en ^[]_{SEP}el acto de la escritura” (DE TORO, 2007, p.231). Esto significa que la partícula de realidad o de verdad de un sujeto y su historia se contiene solo en el momento de la acción de escritura, quedando luego perdida en el resultado textual, por lo tanto la identidad que se forja en un texto referencial resulta de una construcción.

Volviendo a los términos tradicionales de la autobiografía, Leonidas Morales sostiene que las marcas genéricas de este relato residen en que se trata de una “narración retrospectiva, en prosa, centrada en la historia de una personalidad, donde el autor es el narrador (el sujeto de la enunciación) y el narrador, a su vez, es el personaje (el sujeto del enunciado)” (MORALES, 2001, p.27). Por otra parte, sin embargo, encontramos la aclaración de Alberto Giordano, quien rescatando la acotación de uno de los asistentes a sus conferencias sobre el ‘giro autobiográfico’, organiza una diferencia de conceptos.

El espectador de la conversación organizada por Giordano sugiere que en el concepto de autobiografía resuena

un relato con voluntad de totalización, como *Recuerdos de Provincia* o *La rama de Salzburgo*, en el que la trama de los recuerdos está sujeta casi por completo a la figuración de aspectos públicos y que entonces le parecía que los ejercicios fragmentarios de los ‘nuevos egotistas’, tan interesados por el registro de las vivencias más privadas, de –aclaró– las ‘rarezas de la intimidad’ no tenían demasiado que ver con eso (GIORDANO, 2007, p.2)

Frente a esta observación, Giordano hace evidente que las tendencias de escritura autobiográfica de las narrativas de finales del siglo XX y principios XXI (el giro autobiográfico, como las llama él) no se condicen con el sentido de las autobiografías de Sarmiento o de Victoria Ocampo, que son pensadas como el relato de la vida en un marco de espacio público, sino que por el contrario, el ‘giro autobiográfico’ refiere a la exteriorización de lo privado en lo público, mediante la escritura, proceso del cual devienen todas las construcciones del Yo resultante en el texto.

En esa perspectiva, ambos textos se inscriben en un cauce introspectivo, desarrollando una autobiografía fragmentada, con ribetes de *Bildungsroman*, es decir,

una historia de formación en la que describen el proceso recorrido hasta ser, conocer y aceptar quiénes son, proceso en el cual exponen en lo público las experiencias de lo privado, entendiendo que ahí se encuentra lo más cercano al propio Yo, “el Yo son los deseos de la carne” (s/p), escribirá Gutiérrez. En esa línea, ambos textos construyen historias mínimas, de temor, amor, desamor y soledades, articulando con ello no solo su subjetividad, sino que también espacios que cristalizan el presente que los circunda.

A partir de los movimientos escriturales que leemos en ambas autobiografías, siguiendo la terminología de Deleuze y Guattari, podemos decir que ambas autobiografías se postulan en el marco de una “literatura menor”, es decir, como ‘autobiografías menores’. Deleuze y Guattari piensan la literatura menor como una literatura revolucionaria que, en el seno de cualquier literatura llamada mayor o establecida, se encuentra en contra de la maquinaria de poder, desviándose de este. El poder en este caso, lo situaremos en los valores supremos de la alta cultura y la heteronormalidad. Así, a diferencia del diálogo borgeano o bolañesco con la literatura universal, por ejemplo, estos textos se nutren y dialogan con los *mass media*, a la vez que se figuran desde el cuerpo y la experiencia homosexual.

Las literaturas menores, por otra parte, se escriben “como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (DELEUZE y GUATTARI, 1990, p.31). Perro o voz que, instalada en su propio suburbio, frente al computador o al televisor, escena de escritura fundamental, articula su estilo y forma de tallar, desde lo colectivo y público, su individualidad.

En el prólogo que Gutiérrez escribe a *Gay Gigante*, la autora sostiene que existe “una idea que ha tomado cierta hegemonía en los últimos años: hay que convencer al mundo de que nosotros los [...] los etcsexuales somos normales. En cambio [el libro] promueve habitar en la diferencia” (GUTIÉRREZ en EBENSPERGER, 2015, s/p). Esta anotación me hace pensar en lo que plantea Daniel Link, quien sostiene que “la producción discursiva produce individualidades y no regularidades. La lectura, a posteriori, construye regularidades” (LINK, 2003, s/p). Desde esa perspectiva, estas obras articulan subjetividades que se hacen iguales en su diferencia, desafiando las regularidades en torno a ellas, manteniéndose así en un margen respecto a un centro que ellas mismas se encargan de delinear, tal como lo es la moral cristiana, las sexualidades normalizadas o el sistema de moda y belleza. Ello los hace perdurar en su divergencia,

puesto que, tal como lo leemos en la contraportada de *Gay Gigante* “el rechazo del mundo no se termina, y que la verdadera aceptación viene de sí mismo”.

La estrategia de jerga en Gutiérrez funciona desde sus deformaciones de lenguaje, quien sostiene que “tengo suficiente espacio para extrañarlos”, o “la felicidars”, “la madurasounds”. Este estilo crea un universo propio que resignifica sus emociones, como si fueran solo de ella, a la vez que las parodia, manteniéndose en un lugar impreciso en el que solo ella puede estar. Del mismo modo, la autora se critica a sí misma, a fin de separarse de los discursos que tienen atisbos de drama, “se me olvida qué se siente sentir el amor que senti. Ai” (GUTIÉRREZ, 2013, s/p). Esta estrategia resulta paradójica, en tanto que se construye con respecto a múltiples estereotipos culturales, a la vez que traza constantemente una separación con ellos.

Por su parte, Ebensperger articula una novela gráfica completamente rosada, color que hace un guiño a la estética *camp*¹, con lo cual pretende acentuar los rasgos de disidencia frente a los modelos de masculinidad. El autor hace explícito este juego de ruptura al proponer una portada alternativa al texto. Así integra a la tradicional tapa, un doblez que reproduce la portada de una guía Turistel '87 (guía turística de Chile). Esta ocultaría el título del libro, logrando que sea una “portada familiar para lectura en lugares heteronormados. Sea considerado y pase piola²” (EBENSPERGER, 2015, s/p). Asimismo, juega con uno de los fundamentos del *camp*: ser/parecer, enmascarar y desenmascararse.

En ambos escritores, además, la jerga apunta hacia una conciencia de escritura, es decir, a mostrarse ellos mismos como constructores de su relato y por tanto de sí mismos. Gutiérrez, por ejemplo, se cuestiona a sí misma “esto sonará cumeque³ pero es

¹ La delimitación de la estética *Camp* resulta bastante compleja. Se ha dicho que el *camp* constituye “una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización”, y también “una sensibilidad particular gay, propia del siglo XX” (AMÍCOLA, 2000, p.16) o más bien, una desnaturalización posmoderna de la categoría de géneros y una manera de hacer visibles estas categorías. Desde su diversidad, aquellos enunciados dejan ver los elementos que concurren en la estética *camp*: identidad sexual, de género y artificio. El *camp* utiliza la parodia del discurso gay para hacer de él un cuestionamiento social y por lo tanto catapultarlo a la sátira de toda la sociedad, así, lo más mostrado es lo más escamoteado, juegos de tabúes y rupturas. El discurso *camp*, por tanto, quiebra con los polos tradicionales de poder, aquellos que articulan un discurso oficial, poniendo de relieve voces deslegitimadas, las cuales, a su vez, encuentran en el *camp* una manera de legitimarse. Los sujetos de poder son imitados paródicamente, con lo cual se desautorizan las voces hegemónicas. En relación a ello las estrategias del *camp* radican en el artificio, la exageración de la femeneidad travesti, todo bajo la máxima de que la naturalidad es una pose difícil de mantener, es decir, se trata de una representación consciente que implica una crítica a la cultura dominante.

² Palabra chilena que refiere a pasar desapercibido.

³ Término que refiere a ‘cuma’, forma chilena de referir a lo ordinario y de mal gusto.

cierto: miento por la posibilidad de libertac. Del mismo modo, Ebensperger se permite dejar una palabra mal escrita, para luego, arrepentirse, “despedida final de Meredith Grey y Cristina Yang. Despedida de mertina (68) [. . .] “¡‘Mertina’! :-(” (71). Sabemos que debe decir ‘Mentira’.

Volviendo a las especificidades de la autobiografía, diremos que Sylvia Molloy, sostiene que esta “no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos. [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para ver mi existencia” (MOLLOY, 1996, p.16), de esa manera el trabajo autobiográfico reside en buscar y encontrar las formas para objetivar lo que almacenó la memoria, sirviéndose para ello de fragmentos de textos verdaderos, que consciente o inconscientemente le ayudan a forjar su imagen.

De ahí que, sigue Molloy, un aspecto fundamental de la literatura hispanoamericana radique en el acto de re-lectura y por tanto, de reinterpretación del libro europeo. Se trata, entonces, de un saqueo al archivo europeo que afecta a todos los géneros en Hispanoamérica, incluso a aquellos que, a primera vista, parecerían no necesitar del apoyo de textos anteriores, tales como libros de viaje, diarios, autobiografías, etc. De ese modo, aquellas formas de organizar la realidad mediante la escritura, aún pretendiendo que no obedecen a estructuras preconcebidas, también dependen de una prefiguración textual. Aquella dependencia, especifica Molloy,

no significa una estricta observancia del modelo o una forma servil de *imitatio*, sino referencia a una combinación, a menudo incongruente, de textos posibles que sirven al escritor de impulso literario y le permiten proyectarse al vacío de la escritura, aun cuando esa escritura concierne directamente al yo. (MOLLOY, 1996, p.27)

Es así que la literatura latinoamericana se organiza mediante la referencia a otros textos, lo cual se hace patente en la autobiografía hispanoamericana mediante la inclusión de otras lecturas, poniéndose de relieve el acto mismo de leer. De esa manera, la “escena textual primaria”, es decir, la escena que prefigura el texto, que lo “echa a andar” radica en el acto de leer. El libro “nutre” la autofiguración textual de las autobiografías, entregándole a sus autores modelos de escritura e identificación. Así, la “escena de lectura”, es decir, la escenificación del acto mismo de leer, constituiría la “escena textual primaria”, esto es, que el libro adquiere un rol fundamental en la configuración del sujeto que escribe.

La especificidad descrita por Molloy, desde la concepción de una “autobiografía menor”, se volcaría a la comprensión del sujeto ya no como lector, sino que como un espectador, es decir, si Sarmiento en *Recuerdos de provincia* evoca la escena de lectura,

en la que siendo el dependiente de una tienda, muestra como un “devorador de libros”, o bien Victoria Ocampo expone su iniciación con la lectura de *Telémaco*, relacionándose con la de un “mentor”, una especie de guía que dirige las lecturas de los jóvenes, Gutiérrez y Ebensperger se muestran frente a pantallas (televisión o computador). Desde ahí definen todos los referentes mediante los cuales objetivan sus memorias.

De ese modo, Gutiérrez y Ebensperger, fijan su repertorio en una re-interpretación de los estímulos audiovisuales y de la cultura inmediata en la que crecieron, es así que las escenas primarias de escritura están mediadas por la presencia de una pantalla, de manera que encontramos la figuración de ellos mismos frente al televisor, imitando a los cantantes populares, o siendo usuarios de Internet.

Gutiérrez, por ejemplo, se muestra frente al computador, adicta a *MSN* y a *Fotolog*. Estos espacios virtuales condicionan la escritura del blog *Joven y alocada*, el cual decanta en la película del mismo nombre, la que, a su vez, empuja la escritura de *Joven y alocada*, (autobiografía) que aquí analizamos. De esa manera, la imagen textual de ella, sentada frente al computador, funciona como una puesta en escena de la construcción de sí misma,

una vez agregó a un loco. Es cola. Me gusta más que la chucha y me hago la bacán con él: la másbuenapratomar, la másbuenaparasalir, la máschistosa, la másmás. ‘Es que soy joven y alocada’ le digo, y me autocelebro tanto la frase [. . .] que me la termino poniendo de nick. (GUTIÉRREZ, 2013, s/p)

En el fragmento citado podemos ver el momento que nace su alter ego, el que será protagonista de su propio relato, es decir, la vemos a ella poniéndose su propia máscara. Del mismo modo, la idea de sí misma como lesbiana se construye, en parte, por el amor que siente hacia *Sailor Moon*, caricatura japonesa, “lo que amo es su belleza. Estar enamorada de un mono animao⁴ y no darme cuenta” (GUTIÉRREZ, 2013, s/p). De esa manera, Gutiérrez se perfila, sobre todo, como espectadora de una cultura heterogénea, transmitida a diario mediante diferentes pantallas.

Ebensperger, en tanto, construye su relato y su identidad gay desde el cruce de la figura del niño que juega a estar en el Festival de Viña del mar, imitando a Yuri⁵, complementada con la del niño que, frente al televisor, canta las canciones de Rafaella Carrá. Es notable también la escala que idea para definir cuánto se “nota” su homosexualidad, “en el futuro existirá una escala (como la de Richter) para poder

⁴ En el original.

⁵ Se refiere a la cantante mexicana Yuridia Valenzuela Canseco.

responderte con precisión [...] seis grados en la escala de Madonna” (EBENSPERGER, 2015, p.115). La prefiguración con respecto al televisor se hace explícita, sin embargo, en la página 140, en la cual dibuja un televisor, con la leyenda “la televisión fue... una gran influencia”. De esa manera, entonces, ambos autores fijan tanto en las tecnologías de reproducción masiva, como en sus contenidos, el repertorio para articular los fragmentos de su memoria.

Desde el sentido anterior, afirmamos que el giro de referentes que leemos en ambos autores, da cuenta de una rearticulación (o radicalización) de lo que Walter Benjamin propuso en 1936, esto es que la técnica (cine y fotografía) afecta directamente a la producción artística, en tanto que el ojo de la cámara indaga y propone nuevas formas de entender la realidad. Como ejemplo de lo anterior se propone la percepción de la cámara lenta o aumentada, “con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento” (BENJAMIN, 2003, p.86), así, concluye Benjamin, “el cine ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo” (BENJAMIN, 2003, p.84).

La concepción benjaminiana, como ya lo dijimos, es extremada en tanto que la tecnología “ya no es un vehículo de transmisión, sino que son *medios* que se ubican *entre los medios*, lo que abre una brecha o encrucijada en el amplio universo simbólico de la literatura” (ECHETO y BROWN, 2006, p.2). El concepto de entre medio perfila la realidad como “una mezcla de imágenes, sonidos, textos y hasta experiencias biológicas que se encapsulan con la técnica” (BENJAMIN, 2003, p.84).

En el marco de ese contexto, las producciones culturales solo pueden pensarse desde la transmedialidad, entendida esta como un intercambio amplio y nómada de una multiplicidad de posibilidades mediales. Estas posibilidades las encontramos en las diversas formas de expresión, y en el diálogo entre distintos medios, ya sea los tradicionales como video, filme, televisión o entre “medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc” (DE TORO, 2008, p.103). La convergencia de estos elementos “no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión” (DE TORO, 2008, p.104). Así, en la superficie de ambos textos vemos converger diferentes producciones mediales, que a la vez nos llevan a comprender que tanto la cotidianidad, como el propio universo de los protagonistas se articula como un conjunto de medios

que, concurriendo en el núcleo del relato, modulan y determinan la mirada del sujeto sobre sí mismo.

Lo anterior nos da cuenta de que, si Benjamin proponía la expansión de la percepción, la tecnología ahora elabora lo que esa percepción percibe. Aquel estadio se correspondería con el estadio de *Simulación* descrito por Baudrillard en los años setenta. La propuesta del sociólogo francés postula que asistimos a una simulación, producida por “los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (BAUDRILLARD, 1978, p.5). Ello invierte la continuidad entre territorio-mapa, y así la representación es antecesora del territorio, el que también se ha diluido. Esta dualidad, se radicaliza hasta el punto de afirmar que se borró “la diferencia soberana entre uno y otro” (BAUDRILLARD, 1978, p.6). Así, el aspecto imaginario de la representación es desplazado por la simulación, cuya especificidad radica en envolver una ausencia, articulando una cortina de signos que reviste el vacío de lo real, de esa manera “no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real” (BAUDRILLARD, 1978, p.7). La simulación, sigue Baudrillard, se diferenciaría de la disimulación en que esta última piensa una realidad que se esconde, mientras que simular implica el recubrimiento de un vacío. Ello cuestiona la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario, puesto que suspende todo juicio en torno a esas categorías, porque, básicamente da lo mismo lo uno y lo otro, es todo función de la hiperrealidad.

En ese sentido resulta muy sugerente que la caricatura favorita de Gay Gigante sea *Jem y The Holograms*, producción a la que dedica un par de páginas. En la serie, una mujer, Érica, se transforma en Jem, gracias a la conexión con una máquina productora de hologramas que simulan a Jem y su grupo. Ello, además, la ayuda a vencer al grupo enemigo, *The Missfits*. En la caricatura, Jem es tan real como Érica, así como lo es cualquiera de los hologramas que produce la máquina. Del mismo modo, en las autobiografías que analizamos, todo lo que produce la pantalla (de televisión e Internet), deviene parte del universo de la experiencia. No hay una diferencia entre los fragmentos de vida y los fragmentos de series como *Grey's anatomy* (Grey es la mejor amiga de Gay Gigante), o entre Sailor Moon, objeto erótico, y el grupo Hanson y Marilyn Manson, falsos ídolos, frente a los que deben renunciar.

En ese mismo sentido, las emociones representadas en las películas devienen léxico para mostrar las propias, por ejemplo, Gay Gigante describe el miedo y la

amenaza que le provoca su jefa utilizando la película *Jurassic Park*. El narrador, en su viñeta, representa la escena en la que, mediante el movimiento del agua de un vaso, se adivina el dinosaurio. De ello afirma, “Si me quedo muy quieto, como en *Jurassic Park*” (EBENSPERGER, 2015, p.56), mientras que en el cuadro siguiente su jefa es dibujada como un dinosaurio (EBENSPERGER, 2015, p.57). Las formas de sentir, por tanto, están mediadas, y son intercambiables entre experiencia y ficción, son parte de un mismo universo.

En la perspectiva de ese contexto, veremos que tanto la objetivación de sí mismos como espectadores, así como el recurso a los referentes *mass media* para articular sus memorias, funcionaría como un anclaje al entramado que teje y construye la realidad. De esa manera, Madonna, Sailor Moon, Raffaella Carrá, etc, constituyen lo más certera evidencia de la existencia, aquello que testimonia que son, efectivamente, parte de un trazado transmedial, del cual su escritura es una hebra más. Así, los *mass media* funcionan indistintamente como fragmentos de lo real, “rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia” (GARRAMUÑO, 2009, p.24), de manera que estas obras en su cuerpo de referentes dejan ver entrelíneas “una suerte de archivo de lo real despedazado” (GARRAMUÑO, 2009, p.28), archivo que entenderemos como un sistema de transmisión de conocimiento y memoria social.

Diana Taylor describe la memoria de archivo como una memoria que se “preserva a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos movimientos resistentes al cambio” (TAYLOR, 2012, p.153). A este cúmulo de elementos agregaremos películas, actrices, grupos de música, etc., a partir de lo cual afirmamos que estas autobiografías implican en su tejido una preservación y transmisión del conocimiento.

El archivo transmedial que fundan estas autobiografías, funciona gracias a una estrategia de apropiación de lo público, en función de lo íntimo, por lo que la construcción de la propia memoria, asegura la existencia de otra memoria colectiva. Se trata de referentes que, mediante la reinterpretación de los autores, se resignifican para instalarse en los gabinetes del archivo, Raffaella Carrá, por tanto deviene imagen de lo gay, lo mismo que Madonna, cantante que sirve como referente para clasificar el grado de visualidad gay.

De esa manera, mediante la configuración de un archivo, se cristaliza la experiencia de recepción de los narradores, operando de esa manera una memoria cultural que produce y contiene a ambas autobiografías. Así, diremos que tanto *Gay Gigante* como *Joven y alocada* pueden leerse como una ‘autobiografía menor’, en tanto que construye ‘historias mínimas’ que escarban y merman los conceptos de escrituras ‘mayores’, para lo cual se sirven de estrategias y referentes de la cultura *mass media*, movimiento que a la vez revela y cristaliza el contexto en el que se enmarcan estas escrituras, organizando una memoria de los últimos años del siglo XX.

Así entonces, desde la lectura de *Joven y alocada* y *Gay Gigante*, se irradia el contexto del cual son producto, instalándose como una hebra más de este, dando cuenta de que realidad, ficción, experiencia, holograma, están a un mismo nivel y son parte del mismo registro.

A partir de lo que hemos descrito, podemos afirmar que como último gesto, en tanto que se anclan al archivo, al mismo tiempo que lo preservan desde la resignificación, estas obras funcionan como prácticas colonizadoras de la simulación, logrando así fabricar el presente que describen en sus textos, de modo que lo que va quedando en la memoria es la construcción de un contexto perdido ya en su representación.

Referencias bibliográficas

AMÍCOLA, J. *Camp y Posvanguardia. Manifestaciones de un Siglo Fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 1978.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

BROWNE, R y ECHETO, V. “Literatura y ciberespacio: ‘creación’ de simulacros y ‘simulacros’ de creación”. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, N° 69. p. 137-147. Noviembre 2006.

DELEUZE, G y GUATTARI, F. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.

EBENSPERGER, G. *Gay Gigante*. 2. Ed. Santiago: Catalonia, 2015.

GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GIORDANO, A. “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link” *Boletín/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria* (Diciembre 2007 – Abril 2008)

- GUTIÉRREZ, C. *Joven y alocada*. Santiago: Plaza y Janes, 2013. Electrónico.
- MOLLOY, S. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México D.F.: FCE, 1996.
- MORALES, L. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- LINK, D. (comp). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: Editorial La Marca, 2003.
- TAYLOR, D. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impresiones, 2012. 170 p.
- TORO, A. de. Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad. *Aisthesis*. Santiago, N° 43 p. 101-131. 2008.
- _____. “Meta-autobiografía’/ ‘autobiografía transversal’ postmoderna^[1] o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-grillet, s. Doubrovsky, a. Djébar, a. Khatibi, n. Brossard y m. Mateo”. *Estudios públicos*. Santiago. P. 231-327, N° 107, 2007.