

Realismo poiético transfigurativo y creación literaria contemporánea*

*Realismo poiético
transfigurativo e criação
literária contemporânea*

*Transfigurative Poietic
Realism and Contemporary
Literary Creation*

Mario Armando Valencia Cardona**

DOI: 10.30578/nomadas.n59a7

El objetivo de este artículo es mostrar las bases estéticas de lo que aquí se denomina realismo poiético transfigurativo (RPT), como proceso de investigación-creación literaria, a partir de la autoetnografía y la hermenéutica. Con este propósito, el autor despliega y analiza las principales bases filosóficas sobre el tratamiento del concepto de lo real y las apropiaciones críticas que el escritor hace de esta categoría. Asimismo, muestran los límites entre ficción y no ficción, así como los impactos que este tipo de investigación-creación literaria tiene a nivel gnoseológico, deontológico, literario, social y político.

Palabras clave: realismo, mundo, autoetnografía, interpretación, transfiguración, creación.

O objetivo deste artigo é apresentar as bases estéticas do que aqui se denomina realismo poiético transfigurativo (RPT), como processo de investigação-criação literária, a partir da autoetnografia e da hermenêutica. Com esse propósito, o autor desenvolve e analisam as principais bases filosóficas sobre o tratamento do conceito do real e as apropriações críticas que o escritor faz dessa categoria. Igualmente, mostram os limites entre ficção e não ficção, bem como os impactos que esse tipo de investigação-criação literária tem nos níveis gnoseológico, deontológico, literário, social e político.

Palavras-chave: realismo, mundo, autoetnografia, interpretação, transfiguração, criação.

This article aims to outline the aesthetic foundations of what is here termed transfigurative poietic realism (TPR), as a process of literary research-creation, drawing on autoethnography and hermeneutics. To this end, the author examines and analyzes the main philosophical underpinnings concerning the treatment of the concept of the real and the critical appropriations that the writer makes of this category. The article further addresses the boundaries between fiction and non-fiction, as well as the epistemological, deontological, literary, social, and political implications of this form of literary research-creation.

Keywords: realism, world, autoethnography, interpretation, transfiguration, creation.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación-creación titulado: "Relato tipo novela de no-ficción con componentes visuales-gráficos", desarrollado como trabajo de año sabático, otorgado por la Universidad del Cauca, Popayán (Colombia) durante 2023-I y 2024-I, el cual incluye la escritura de la novela *Latitud cero: lecciones de equilibrio*, publicada por la editorial Hepérides, La Plata (Argentina) 2024.

** Filósofo y escritor. Profesor titular del Departamento de Filosofía, Universidad del Cauca, Popayán (Colombia), donde además coordina la Maestría en Artes Integradas con el Ambiente. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos. Correo: mavalencia@unicauca.edu.co

original recibido: 16/05/2025
aceptado: 16/03/2026

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n59a7 - Págs. 1~14

El presente trabajo expone, en primera instancia, la posición del autor frente a los debates gruesos promovidos por el *nuevo realismo*, partiendo de su origen gnoseológico en algunas teorías provenientes de la semiótica y la filosofía del lenguaje, para luego seguir sus desarrollos en la filosofía analítica, la filosofía de la cultura contemporánea y otras ciencias humanas. En esta primera parte, tomo como referencia para el análisis los planteamientos de Manuel Asensi Pérez, en abierta divergencia con las corrientes estructuralistas dominantes en la primera mitad del siglo XX, particularmente en lo relativo a sus postulados sobre realidad literaria. Luego, expongo la dinámica de funcionamiento de la etnografía en el proceso de creación literaria, así como su función articuladora entre lo individual y lo social, además de su importancia como estrategia metodológica deconstructora de los cánones creativos literarios dominantes. Posteriormente, desarrollo el papel de la hermenéutica en la construcción de sistemas simbólicos literarios, recalcando la función modeladora de su performatividad en las propuestas creativas desplegadas desde el lenguaje literario. Finalmente, reflexiono sobre los resultados de “sutura ontológica” que todo el proceso arroja en términos de equilibrio fluido.

Posibles reales

La discusión sobre el realismo en el campo de las artes y las prácticas estéticas tiene tanta antigüedad como los

debates sobre el realismo a lo largo de la historia de la filosofía. La confrontación entre el orden de la realidad y el orden de la representación, trenzados en proximidades y lejanías, en luchas dialécticas, entre lógicas y tramas de argumentación, deja huellas hace siglos. Dicho esto, no es entonces descabellado encontrar que aún se debate en múltiples ámbitos académicos y literarios sobre qué obra es más realista, ¿el *Quijote de la Mancha* o *Gargantúa y Pantagruel*?, qué obra se basa más en el mundo físico-material, ¿*Emilio* de Rousseau o *Jacques el fatalista* de Diderot?, piezas literarias que han cruzado siglos hasta llegar a nosotros sin que la discusión se haya cerrado.

El problema nos aboca –según la propuesta teórica o el autor de turno– a pensar sobre qué tipo de realidad y cómo se plasma esa realidad en una obra literaria, valga decir, concita al pensamiento a dilucidar sobre el mundo que una obra literaria plasma y al cual hace referencia; a esclarecer lo que sucede, dónde sucede y cuál es el grado de veracidad que expone con respecto a un objeto referido y a su situación en relación con el universo, regido por fenómenos o leyes naturales empíricamente contrastables.

Ahora bien, tal y como lo problematiza Manuel Asensi Pérez (2016), el problema es dónde situar la referencialidad semántica del discurso, ¿por fuera del “mundo”?, ¿en “otros mundos posibles”? (al modo de la tradición de la semiótica estructuralista) o, en su

lugar, asumir, como lo hace este autor español, que dicha referencialidad debería estar situada en el mundo cercano de la vida circundante, lo cual lo conduce a proponer una teoría de “modelos de mundo”, de la siguiente manera: “mientras la teoría de los mundos posibles sitúa la referencia del texto fuera del mundo, en un mundo posible, la teoría de los modelos de mundo mantiene la referencia del texto centrada en el ‘mundo’” (p. 40).

Según el giro que propone el profesor de la Universidad de Valencia, autor de *Crítica y sabotaje*, estaríamos de cara, ya no a una teoría basada por completo en una referencialidad totalmente abierta, sino a una situada de forma cercana y objetiva, pero además atravesada por la pragmática del lenguaje. Los “modelos de mundo” no existen independientemente del sujeto, ni son únicos, ni homogéneos, ni compartidos por todos los seres humanos. Un “modelo de mundo”, que no es asimilable al mundo “verdadero” del realismo objetivo, sino al mundo de la vida cotidiana. Esto lleva al autor a pensar la literatura y el discurso en general en términos de modelizaciones de la vida cotidiana en sus dimensiones concretas: sociales y culturales, que tejen los contextos en los que se produce el sentido y se estructuran verdades compartidas. Un postulado que conduce a replantear el sentido mismo de lo que se considera “literatura”, más allá de las estéticas tributarias del principio de autonomía estético moderno que sustentan el paradigma de “obra de arte verbal” (Asensi Pérez, 2007).

Esta teoría de “modelos de mundo” representa para nosotros una perspectiva cercana y compatible con la concepción de la creación literaria y del arte que hemos defendido desde la estética transfigurativa con sus opciones metodológicas de investigación-creación (negativa/positiva) que sustentan el *realismo poiético transfigurativo* (en adelante RPT). Claramente, el RPT que desarrollamos como parte de esta estética, entendido como uno de los tipos de literatura de no ficción, resuena con el concepto de realismo (y su complemento lingüístico-pragmático) propuesto por Asensi Pérez, tal como lo expresa en la exposición de los “nudos fundamentales” de su teoría, en los siguientes términos: “Todo discurso, desde el nivel oracional hasta el del texto, presenta un modelo de mundo que posee una capacidad modelizadora, la cual lleva a los sujetos a realizar acciones y a representarse a sí mismos de un modo determinado” (Asensi Pérez, 2016, p. 41).

El texto señala hacia “este” mundo, y no a “otros mundos”, lo cual deja clara la perspectiva ontológica y las implicaciones con respecto al conocimiento y a la verdad de los “modelos de mundo”, al hacer explícita la importancia de su carga referencial y la de las acciones y las representaciones modelizadoras en la determinación de la naturaleza del discurso. Asensi Pérez reivindica la carga referencial del texto como valor fundamental; dicha referencialidad, en su perspectiva, aparte de que toma en consideración importante la forma como el texto se relaciona con la realidad, acentúa la relevancia del mecanismo en virtud del cual un lector o escritor relacionan el texto con su entorno de mundo, con su capacidad incitativa y performática como máquina textual.

A ese mecanismo de incitación performática, Asensi Pérez lo denomina “reducción alegórica”, y alude a un proceso de apropiación semiótico/ontológico, en virtud del cual el doble sentido de la alegoría (el literal y el figurado) se utiliza tanto para aprehender el significado del texto como para generar acciones de apropiación de su entorno de mundo, o en sus propios términos, un “proceso en virtud del que el lector puede traducir a sus propias circunstancias aspectos del contenido del texto. Dicho de otro modo: en el proceso de lectura de un texto, los personajes, las situaciones, los pensamientos adquieren un doble sentido, hacia la historia interior del texto y hacia las circunstancias del entorno del lector” (2016, p. 47).

Independientemente de la naturaleza de la estructura óptica del entorno, de la naturaleza de ese mundo, de su estatuto de realidad (tema en el que no me centraré, puesto que no es el objeto de este análisis), el aspecto central para el RPT, desde nuestra perspectiva, será la naturaleza del proceso y la dinámica de mediaciones y articulaciones entre el escritor y el mundo, el lector y el mundo, y del funcionamiento antropoestético y hermenéutico de los sistemas simbólicos con los cuales se expresa la experiencia estética del escritor; sistemas que, en todo caso, están lejos de considerarse absolutamente “transparentes”.

Dicha caracterización de las mediaciones, entendidas como modelizaciones (‘de’ modelos de mundo), está estrechamente vinculada a la pragmática del lenguaje y, más específicamente, a su dimensión performativa; esto es, a la capacidad que tiene el texto de activar acciones que terminan incidiendo sobre la realidad tanto del

escritor como del lector, es decir, “modelándola”. En este sentido, este tipo de literatura ya no solo está sujeta a los máximos semánticos referenciales de los que proviene, sino que responde a la capacidad de incitación performática en los lectores. En síntesis, de estos dos factores (el nivel de referencialidad y la intensidad performática) depende el nivel de lo que Asensi Pérez llama capacidad de “deformación” del mundo (modelación) que adquiere el texto, en buena parte, a través de los efectos que ejerce sobre la experiencia de la vida cotidiana de los lectores:

La ventaja de la noción de “modelo de mundo” frente a la de “mundo posible” reside en su capacidad de explicar por qué un discurso puede llevar a los sujetos a actuar, pensar o auto-representarse de un modo determinado [...] La teoría de los modelos de mundo pone el énfasis antes que nada en ese poder modelizante de los discursos. Aquí no se habla de que un texto literario, por ejemplo, puede convertirse en fuente de experiencia, sino creador de experiencias concretas. (2016, pp. 44-45)

Esta capacidad modelizadora del discurso está presente en todo tipo de textos literarios, desde los de mayor carga referencial hasta los de menor carga, como aquellos que responden a la imaginación pura. Y es en este sentido que podríamos decir, siguiendo a este autor, que esta teoría, como categóricamente lo afirma, niega “... la idea de ficcionalidad como propiedad de los textos estéticos” (2016, p. 40).

Las variaciones sobre niveles de referencialidad y carga semántica performativa han configurado importantes corrientes literarias y artísticas en general. Los máximos semánticos y pragmáticos de tales corrientes constituyen correlatos literarios a las propuestas desarrolladas desde las denominadas trampas del ojo (*trompe l'oeil*), tan ampliamente exploradas en la historia de la representación artística y las historias de las artes visuales; solo que en lugar de la “trampa para el ojo”, el realismo literario nos habla y sitúa ante juegos de “trampas para la imaginación”, de forma tal que se hace necesario dilucidar, como nos lo señala Hal Foster (2001) con respecto al *pop art*, cuáles son los niveles semánticos de referencialidad de los lenguajes implicados en la obra, puesto que, en esencia:

Nuestros dos modelos básicos de representación apenas comprenden lo esencial de esta genealogía pop: que las

imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. (p. 130)

Es bueno señalar en este lugar que el RPT queda situado dentro del espectro de aquel realismo que no calca la realidad, pero tampoco la inventa, sino la interpreta, desencadenando procesos altamente incitativos performáticos, y cuya distinción frente a otras tendencias radica en que, además de presentar un alto nivel de convergencia con la realidad objetiva, su máquina textual, asumida esta como tejido textual incitativo y activo, pone en marcha, de manera deliberada, un proceso de autoconocimiento y estimula la construcción de solidaridades críticas entre autor y lector, así como entre los propios lectores. Este proceso permite, tanto al escritor como al lector, activar acciones que los acercan a estadios e importantes grados y rangos de equilibrio ontológico, mediante la ritualización de lenguajes de la sensibilidad propios de la literatura, valga decir: imágenes, metáforas, relatos, símbolos, entre otros¹.

En este sentido, también se llama RPT a una apuesta estético-ontológica y a una opción metodológica de creación del posthumanismo literario latinoamericano, que agencia transformaciones estructurales en los modos de vivir y expresar de forma concreta la experiencia de lo sensible-humano-literario, en disrupción con la historia de los humanismos clásicos e ilustrados que han dominado las estéticas de Occidente, y se expone como una forma de posicionamiento crítico de frontera en las búsquedas subalternas, periféricas y marginales de intelectuales, escritores y artistas en amplios y disímiles contextos del Sur Global.

La diversidad en los modos de acercarse e interactuar con la realidad también da lugar a la consideración de varios tipos de verdades, equivalentes, pero desigualmente funcionales. Textos y discursos que van desde un objetivismo que apuntala una *verdad como correspondencia*, que ha sido más funcional a las ciencias naturales y exactas, expresado en literaturas escritas bajo disciplinados regímenes de mimesis, que intenta prescindir radicalmente de todo nivel de subjetividad para plasmar una escritura literaria enteramente objetiva, como lo pretendió en algún momento la “nueva novela” francesa, por ejemplo. Pasa por obras que buscan

la verdad como interpretación en todos sus espectros, que recorren el ficcionalismo blando postnietzscheano, la verdad como realidad analógica, la verosimilitud que aporta sentidos y expande la mirada en los campos de la historia, la filosofía y la antropología, hasta la postverdad, que desata el sentido liberándolo de toda carga referencial y proclama el dominio del significante, suprimiendo simbólicamente la realidad, para afincar el relativismo extremo de la interpretación que se aparta de toda pretensión de formación de comunidades de significado compartido.

Con el propósito de minimizar posibles ambigüedades a las que pudiera dar lugar un espacio de tan alta complejidad como el que recorro en este texto, presento, finalmente en este aparte, algunas consideraciones sobre el debate en torno al “nuevo realismo”, con el fin de acotar, de la manera más clara posible, el lugar teórico del RPT.

Esta propuesta de pensamiento fue acuñada por el filósofo italiano Mauricio Ferraris hacia el año 2011, según el mismo autor, con fecha y hora exacta: 1 y 30 pasado meridiano del 23 de junio de ese año. En su *Manifiesto del nuevo realismo* (2013) toca aspectos importantes que atañen a la literatura de no ficción y sus desarrollos desde la estética transfigurativa como, por ejemplo, el reclamo por la coherencia ética (deontológica) con el que empieza su manifiesto, exigiendo que “la sacrosanta vocación deconstructiva que está en el corazón de toda filosofía digna de este nombre debe medirse con la realidad, porque de otro modo es un juego fútil” (p. 37).

Una base sobre la que Ferraris (2013) hace el balance de lo que ha dejado la posmodernidad y sobre la cual levanta como columnas de su edificación dos recusaciones: la primera, que la realidad sea socialmente construida e infinitamente manipulable y, la segunda, la preeminencia del discurso sobre la realidad y sus implicaciones éticas y políticas. De la mano del fin de los grandes relatos, Ferraris advierte que la posmodernidad inspirada en Nietzsche también conlleva una nociva percepción de la verdad como un mal y de la ilusión como un bien, expresada en la famosa sentencia convertida en eslogan: “no existen hechos, solo interpretaciones”, debajo de la cual se esconde la violenta imposición de la razón del más fuerte, como la mejor razón.

Esta base crítica del *nuevo realismo* nos parece, en cierta medida, compatible con algunos planteamientos filosóficos de una estética de la liberación (en cuanto crítica del posmodernismo), como lo asumen la *estética transfigurativa* y el RPT en sus expresiones creativas. La *estética transfigurativa*, que se concibe aquí también como práctica y opción metodológica de investigación-creación desde la sensibilidad, en busca de la realización de su agencia a través de la exploración crítico-creativa de lenguajes y modos de saber-hacer, denominados históricamente “artísticos”, también confronta desde su fase analítica la negación posmoderna de la realidad y la tiranía del discurso sobre la práctica².

Sin embargo, resulta importante dejar claro que el RPT se basa en el conocimiento de la vivencia sobre objetos y acontecimientos que funcionan como soportes de la creación y la expresión literaria misma; en desocultar de ellos sentidos y referencias e intervenirlos con arreglo a fines de equilibrio ontológico. Pero, en ningún momento, se considera dichos objetos y acontecimientos en sí mismos como esencias o sustancialidades, entes independientes o absolutos, máxime cuando trabajamos con “objetos” del tipo “fenómenos” (culturales, sociales, políticos y de la vida cotidiana). Y, desde luego, no consideramos a las culturas ni a la vida cotidiana entes o sustancias que existan de ese modo, independientes del sujeto.

Tampoco se pretende que el sentido que emerge del proceso hermenéutico de creación (la producción de sentido literario) se considere objetivo; como lo podría sugerir la perspectiva desarrollada por el más cercano interlocutor de Ferraris en la creación del *nuevo realismo*, el alemán Markus Gabriel, en su ya célebre *¿Por qué el mundo no existe?* (2023). Esto sería, a mi modo de ver, un imposible lógico, dado que, lo que por lo menos en principio hace constituirse como sentido y no como objetividad al sentido es, precisamente, su gradual distanciamiento ontológico (incluso hasta la ruptura) con toda objetividad, que es lo que acontece, por ejemplo, con la ficción pura, que aplaza o difiere paulatina y gradualmente el significado y el sentido hasta su casi desaparición como objeto, dejando toda su capacidad de conexión con la realidad solo a su carga, por demás mínima, de incitación performática; valga decir, su capacidad de desencadenar a través de la obra, el salto de la representación a la acción, de invitar y provocar la acción o de activarla.

Y en esta misma línea de argumentación, considero que los enunciados literarios, inclusive los de la “ficción pura”, tienen existencia, sí, pero una que no es correspondiente con la objetividad empírica espaciotemporal. Como se sabe, el ser del ente tiene o puede tener existencia, no necesariamente objetiva, como también la verdad puede o no tenerla. La conocida definición de Markus Gabriel (2023) de existencia como “... la circunstancia de que algo aparezca dentro de un campo de sentido. (y) Por lo tanto, la existencia no es solamente la aparición en el mundo, sino la presencia en uno de sus ámbitos” (p. 59), o lo que es lo mismo: “existencia = presencia en el mundo” (p. 74), parece aceptable, solo hasta el punto en el que Gabriel asimila sentido con objetividad, cuando afirma que “... se puede entender como ‘sentido’ de una expresión su ‘modo de presentación’. (y) Ese modo de presentación es absolutamente objetivo” (p. 186). Una objetividad que resulta ser trascendental para la ciencia, pero no para el arte, pues, sobre todo en este último campo disciplinar, lo realmente existente desborda toda condición de objetividad.

Me parece importante aclarar también que, para la ontoestética transfigurativa, ese sentido que genera el acercamiento, la aprehensión e interpretación de objetos, realidades y hechos que son materia y forma de sus expresiones literarias, al no ser objetivo ni neutral, ni desear serlo, no coincide estructuralmente con la noción de “campo de sentido” desarrollada en la filosofía de Gabriel, quien la define en términos de “ámbitos de aparición de objetos”, formas en las que aparecen los objetos, “áreas en las que aparece un objeto de una manera determinada” (p. 77).

El sentido, para el RPT, no queda reducido a las formas de aparición de objetos, sino a los modos de relacionamiento entre objetos, sujetos y culturas, y a los significados y acontecimientos que generan los cruces de estas tramas, al estar atravesadas por dinámicas de poder, en todos los ámbitos, incluido el del cuerpo. Mediante esta ruptura, la RPT ejecuta parte de su analítica deconstructiva de las modelaciones hegemónicas a las que históricamente se ha enfrentado, estableciendo conmensurabilidad y compatibilidad lógica con la teoría de modelos de mundo de Asensi Pérez. El RPT valora al sujeto como ente estructuralmente vinculado al mundo en una tórrida dinámica encuentro/desencuentro (aún más acentuada en condiciones de colonialidad), y centra el núcleo del problema en la investigación sobre la

naturaleza y el funcionamiento de esos campos interculturales inmersos en batallas ideológicas, pero también simbólicas, lingüísticas y estéticas. Esto constituye una clara impugnación de los estatutos conceptuales sobre los que se ha basado la noción de “Arte” (y por tanto de literatura como “obra de arte verbal”, según estándares canónicos), en el decurso de la historia del arte europea, lugar desde donde piensa y escribe el mismo Markus Gabriel cuando afirma, en una perspectiva muy posmoderna, que “el sentido del arte es que nos acosumbra a la ambivalencia del sentido” (2023, p. 186).

En la línea de pensamiento que concibe el significado como resultado de la producción de sentido, generada en los campos interculturales de batalla, necesariamente llegamos a campos de disputas discursivas y narrativas (tipos de discursos y “posibles narrativos”, enfrentados), que se hacen concretos a través de una semántica y una estética específica palpable en la puesta en escena integral de una obra: estilo, lenguaje, factura literaria, semiótica y narratividad. Con una salvedad: el discurso y el texto literario, en el RPT, son comprendidos como resultado de la disputa intercultural, y no como su causa o fundamento.

De este modo, nos resulta más pertinente pensar la literatura de no ficción, en principio, en términos de máximos (o mínimos) semánticos referenciales, pero en el marco de una reflexión mayor, correspondiente al campo general de la filosofía del arte y la cultura, y específicamente referida al terreno particular de la literatura. En este último horizonte, lo que llamamos “sentido” queda determinado por los resultados de las batallas entre campos culturales (recogiendo a *Bourdieu* y otros) y entre sistemas de reglas en disputa; de ahí la gran importancia que adquieren la etnografía y la autoetnografía en el proceso creativo.

En consecuencia, se sostiene aquí que existen múltiples campos culturales y múltiples batallas sobre un mismo campo, lo cual lógicamente produce (o puede producir) múltiples sentidos y significados de realidad; que en todo caso no son infinitos, y constituyen o pueden constituir realidades compartidas y, además, son o pueden ser empíricamente contrastables. Todo lo cual respalda nuestro abandono de la perspectiva disciplinar que le entrega la potestad exclusivamente a la filosofía para el esclarecimiento del problema, para abordarlo desde una perspectiva abiertamente

transdisciplinar que incluye, por lo menos, la literatura, la semiótica, la estética, la antropología, la psicología y los estudios culturales.

Autoetnografía poiética³

Para el RPT, como parte de la estética transfigurativa, la autoetnografía, como recurso técnico en la práctica de la escritura de no ficción, funciona como umbral metodológico de todo el proceso escritural. Esta práctica no solo hace posible el autoconocimiento sistematizado, sino que da estructura sólida al acto creativo propiamente dicho. En el proceso creativo, la autobiografía se despliega de las más diversas formas: a través del insustituible diario, mediante las memorias, las carpetas de proceso, las bitácoras y todas las formas de inscripción de la memoria conocidas y utilizadas por las más diversas culturas en todos los tiempos. La escritura de “uno mismo”, regulada por la observación, produce como resultado interpretaciones sociales, culturales y políticas, transforma los simples “reales” autorreferenciales y las anécdotas en conocimiento intersubjetivo con resonancia colectiva.

La escritura de sí se afirma como opción crítica-creativa frente a la investigación científica sociohumanística instituida y frente a los paradigmas epistémicos hegemónicos en el campo de la creación literaria. Claramente, como lo expresan Ellis *et al.* (2019):

La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural. Esa perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, pues la considera como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente. El investigador usa principios de autobiografía y de etnografía para escribir autoetnografía. Por ello, como método, la autoetnografía es a la vez proceso y producto. (pp. 17-18)

Volver y acercarse de nuevo a la vida vivida, a la historia personal, familiar, barrial, social, entrar en los detalles constitutivos del tejido de las experiencias, observarlos detenidamente, encontrar sus nexos y articulaciones, palpar las texturas de las que está hecho cada suceso rutinario, apreciar sus brillos y opacidades, tragar, digerir y asimilar, acaece como fenómeno crea-

dor/equilibrador a la manera de un proceso creativo, regido por una antropofagia endogámica, necesaria y potente para el propósito de un autoconocimiento que transforme profundas estructuras ónticas.

Ahora bien, este proceso escritural de “comer de sí mismo” es también “comer del otro” que uno mismo es, del otro y los otros que nos habitan, hasta digerir y asimilar nutrientes, todo ello ligado a los ineludibles procesos de eliminación (o más bien autoeliminación) de lo nocivo, a través del cual se expulsan desechos, mediante un meticuloso proceso de autoobservación de un sujeto conmocionado hasta el trauma, de alguien roto o desestabilizado, lesionado o alienado, que, en todo caso, no es totalmente dueño de su “conciencia”, porque, para usar la semántica de Lacan (Foster, 2001, p. 136), ha tenido “encuentros fallidos” con lo real.

Este tipo de trauma, entendido como “desencuentro con lo real”, se concibe en la estética transfigurativa como desequilibrio por tramitar y procesar como pieza literaria. Esta noción de desencuentro nos resulta potente para la comprensión del ajuste ontológico al que se refiere la transfiguración equilibradora de la sensibilidad; así:

Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido. “*Wiederholen*”, escribe Lacan en referencia etimológica a Freud sobre la repetición, “no es *Reproduzieren*” (p. 50); la repetición no es reproducción. (Foster, 2001, p. 136)

En este contexto, la autoetnografía, al operar como articulador y válvula entre sujeto creador (escritor) y mundo circundante, posibilita ese retorno no traumático de lo real y hace posible la modelación (o remodelación) del individuo y del mundo a través del individuo. El regreso a los hechos y a los lugares para comprender e interpretar, con la sutil diferencia de que ese retorno (segundo encuentro con lo real) esta vez será asumido voluntaria y conscientemente, con el propósito de desinstalar de él el acto “fallido” del que habla Lacan. El segundo sujeto retorna, aún conmocionado (Foster, 2001, pp. 133-134) y, consciente de su conmoción, sabe que la representación, aparte de que no es deseable (nadie quiere repetir el trauma en su plenitud y exactitud), resulta casi imposible de retener y controlar por la naturaleza radicalmente dinámica del tiempo, lo cual impide

la reproducción exacta del hecho. Por lo tanto, el encuentro “exitoso”, posible en el retorno de lo real, o de la cosa, nunca se resuelve a través de la *representación* “plena” de ese “fallo” o “hueco”, lo que hace imposible un realismo artístico o literario absoluto.

De este modo, la convergencia entre la “acción modeladora” y el RPT no es “puramente lógica”, pues no se despliega en su mayor potencia a nivel del discurso, ni de la sintaxis entre los discursos, sino en su compatibilidad entre teorías y prácticas; por lo tanto, es onto-lógica y deonto-lógica.

La exploración autoetnográfica, mediada por el lenguaje (el escritor se está indagando a “sí mismo” y se interpela a “sí mismo”), activa filtros “perceptivo-ideológicos” (Asensi Pérez, 2007, p. 140), necesarios para, primero, desfundamentar las bases de las modelizaciones impuestas y, luego, para disrumpir hacia una fase arquitectónica⁴.

Las acciones investigativo-creativas reflejan semióticamente, en las obras, las modificaciones del ser operadas por la vida cotidiana. Tales transformaciones semióticas funcionan como parte de la deconstrucción de los modelos subalternizadores y opresivos dominantes de los regímenes de dolor y angustia, pero se hacen más visibles y potentes en la fase arquitectónica, posterior al encuentro cara-cara con el “ante sí”, o “ante qué”, como lo denomina Heidegger (2016, p. 50), que no es otro que el “sí mismo” en estado de dolorosa huida, el ser caído o arrojado, quebrado o fracturado. Y se hacen concretas en la interpretación creativa de ese “sí mismo”, y del contexto, mediante una comprensión serena y sanadora expresada en la obra.

La autoetnografía facilita esa articulación individuo-sociedad, desata su comprensión y reencuentro, “sutura” el trauma, como una forma sutil de autocuidado y cuidado del otro. De nuevo integrado a lo real (y no separado o neutro frente a ello), el escritor, desde el RPT consigue un retorno “exitoso” de lo real como equilibramiento fluido. Reconecta (remodela) su ancestralidad, retorna armónica y pacíficamente al hábitat, se reconcilia con el contexto, desplegando una creación en positivo, que modela otros mundos. En este horizonte, el escritor desanda el mapa y lo rediseña, alterando su bidimensionalidad para hacerlo curvo y para acceder a lo complejo y profundo en simultánea:

pasado y presente, pasado y futuro, pasado, presente y futuro al mismo tiempo. Simultaneidades de tiempos que permiten contrastar fuentes y orígenes, valorarlos y desidealizarlos, pero también balancea el presente encontrándole su valor proporcionado y justo, y desacraliza el futuro, despojándolo de la carga de miedo que implica comprenderlo como juego de retos y esperanzas: accede al equilibrio.

Tal creación de sentido sobre dichas realidades no consiste en una persecución obstinada de la “magia artística” (retórica del canon), pero tampoco se entrega ciegamente a la reivindicación social o política (extravío del contracanon), por ello, no se corresponde plenamente con el mundo de lo posible real objetivo, ni con aquel de lo posible real como ficción. En cambio, se instala en la visualización maravillada de lo cotidiano, en el tenebroso brillo de los miedos, en la escalofriante angustia de los dolores. Y de ellos no se ocupa como “síntomas”; por eso, este tipo de realismo rebasa los significantes, las superficies, la sofisticada trama de la esencia de la literatura ubicada en las formas precisas del estilo flaubertiano. El RPT busca los sentidos y los significados no violentos de lo real, en las partes oscuras del objeto, y procura un reencuentro sano⁵. No representa, pero tampoco repite: desoculta, interpreta y elabora, como lo expresa Foster interpretando a Lacan:

En su seminario de 1964 sobre lo real Lacan distingue entre *Wiederholung* y *Wiederkehr*. Lo primero es la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, lo que Lacan denomina el *autómata*, también en alusión a Aristóteles. Lo segundo es el retorno del que me ocupó más arriba: el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico que no es un significante en absoluto... (2001, p. 140)

El RPT sitúa al escritor frente a la cara áspera y maloliente de la desesperanza, se ríe de sus defectos y hace parodia de sus cualidades, todo ello para degustar calmadamente el dulce cólico del existir, en un proceso ontoestético que corresponde a la noción de “deformación de la realidad” que desarrolla Asensi Pérez (2016, p. 45).

La hermenéutica y la producción de sentido que emana del RPT no juzga la realidad, ni la reproduce obscenamente cual esquizoide juego de espejos; tampoco la subvierte para vender falsas esperanzas o crear

mundos idílicos, ni “escupe” o “vomita” expresiones a la cara de los otros para agredir o escandalizar. Esta endogamia caníbal de la que hablo, al autoingerir, pero también asimilar lo valioso para la vida y expulsar lo dañado, roto, enfermo, simultáneamente genera y cultiva microorganismos sensible-experienciales nuevos y sanos, microsistemas ecográficamente equilibrados y plasmados a partir de pequeñísimas nuevas/otras formas de ver, sentir, oír, degustar y estar en el mundo. En este sentido, el RPT es también una forma de realismo “sucio”, pero “genéticamente” modificado; un realismo sucio convertido en *ontoestética regenerativa* que puede hacer posible un nuevo/otro ser humano, un posthumano, inscrito en las dinámicas arrobadoras del equilibrio fluido de la vida.

La hermenéutica como técnica de modelación del mundo

En clave del RPT, si das la cara al espejo y te miras detenidamente, te re-conoces. Pero si te detienes frente al espejo, te observas y te piensas sin juzgarte, entras en el campo y en la dirección de la comprensión que pasa primero por la interpretación. Te reconoces si ves el lugar que habitas, la cama que duermes, el alimento que comes; si escuchas la música que oyes; todo tu ser comienza a experimentar la liberación del esclarecimiento. Se modela y remodela el ser, rediseñando las prácticas cotidianas, y se rediseña el campo social a partir del rediseño del ser; pero solo logras entrar en fase de autoconocimiento cuando comprendes que el hábitat, la sensibilidad, las formas de relacionarte consigo mismo y con otros, no son esencias ni cosas, sino complejos campos de interacciones imperceptiblemente interconectadas e interdependientes, un tejido de factores que te determinan como sujeto y como cultura, campos de acción y de incitación performática: el escritor, pero también el lector que interpreta el texto, comprende las formas de sentir y vivir su naturaleza, su sociedad; detecta, reconoce y aprehende los sentidos de la existencia de mundos, o fragmentos de mundos, diversos, anteriores a él y asociados a su existencia, y potencia la posibilidad real de su agencia, transformándolos en acción.

Gracias a la hermenéutica, el escritor desoculta y escribe su historia, pero también escribe, o puede escribir, su versión de la historia de otros, incidiendo en la realidad. A través de la doble faz del símbolo, se refiere,

en claroscuros semánticos, a hechos reales, motivando acciones en su lector. La lengua literaria, en un doble uso poético/referencial, crea y modela el mundo, en cuanto que interpretación de las cosas. En este sentido, cobra importancia recordar con López Canicio lo planteado por White (sobre todo por el llamado de atención que la cita tiene al final), que:

[...] se suele oponer el concepto de historia al concepto de literatura porque, en principio, la historia se interesa por lo real, no por lo posible, que es el objeto de representación que, desde Aristóteles, la literatura ha defendido como propio (White 2015: 121). Con todo, White considera que el historiador carga los acontecimientos que relata con la “significatividad simbólica” propia de una trama comprensible, lo que, de forma inevitable, convierte su trabajo en una traducción de los hechos acontecidos a través de la ficcionalización. (López Canicio, 2017, p. 183)

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, esta operación hermenéutica no inhibe el relato de su acceso a la verdad. El proceso de aplicación a la comprensión de realidades del pasado que yacen en la memoria (latentes o vivas), con arreglo a fines literarios, configura (modela) la verdad de un mundo en diversos grados e intensidades (referenciales y contrastables). Esta intertextualidad, así expandida, se hace base y fundamento de una significativa autenticidad en “la escritura de uno mismo”. Toda lectura en el RPT deviene escritura expandida, porque en el proceso de autoconocimiento las dos polaridades en juego (lo real y lo ideal) se absorben y enriquecen mutuamente: la realidad de lo observado y el sentido que emerge de la comprensión de lo observado generan en su interpenetración un tercer lugar real-analógico: real, por partir de lo material-objetivo, y analógico, por liberar en el acontecimiento de la escritura creativa de ese real-objetivo una rica gama de sentidos inherentes a su comprensión.

Ese tercero que emerge en este proceso metafórico no es prisionero de la exactitud, pero tampoco se disuelve en la relatividad del signo; deviene realidad potenciada, no solo porque conserva profundas huellas referenciales sobre el “sí mismo” observado y descrito, sino por su capacidad deontológica de activar la acción sobre su entorno y sobre los objetos del mundo. En una modelación de este a partir de los recursos estéticos disponibles, todo lo cual le confiere finalmente, la factura literaria como no ficción al texto escrito.

Al no romper radicalmente con lo real-referencial, sino procesarlo analógicamente, no hay mentira, y al no crear totalmente un mundo inverosímil, el texto tampoco deviene pura ficción:

Por tanto, si decíamos antes que el concepto ficción no es igual al concepto mentira, tampoco la verdad literaria es la misma verdad que la histórica, pese a tener mucho en común con ella. Es por este motivo que la verdad que cuentan las novelas de la no-ficción no es la misma que la que el periodista busca transmitir con la noticia. Porque, mientras que el discurso periodístico o histórico aborda una realidad concisa y particular, ajustada al suceder en cuestión, la literatura —y las novelas de la no-ficción dentro de ella— camina hacia otro tipo de verdad que, aunque parte del hecho, trasciende el pasado y se vincula con cuestiones generales que, a menudo, pretenden mover la preocupación y el interés del lector y le invitan a la reflexión. (López Canicio, 2017, p. 195)

Narrar en primera persona, o en tercera, sigue siendo una opción, no una obligación para el escritor de no ficción, tanto como para cualquier otro escritor. El punto de vista y la mirada, en los que se apoya para “modelar el mundo” (la almendra del asunto), depende de la decisión del escritor sobre en qué lugar y con cuánta proximidad se sitúa con respecto a los hechos, del tipo y la densidad de los materiales y las texturas simbólicas que utiliza para el tratamiento semántico-simbólico de esos hechos y, por lo tanto, del grado semántico de referencialidad que la obra decida expresar. Estos son elementos fundamentales que determinan a su vez la capacidad de incitación performativa que el relato tenga.

La primera persona como sujeto y objeto de la acción, por supuesto, carga de más subjetividad al hecho narrado, pero no hace desaparecer la verdad; el autor encuentra una verdad trascendental que considera apropiada para él y otros situados en una semántica y una semiótica próxima, compartida, común, y propone un diálogo con otros, desde ellas. En el RPT sucede algo similar a lo que acontece en la parábola de la competición entre Zeuxis y Parrasio sobre el *trompe-l'oeil*, en donde Zeuxis pinta uvas de un modo que atrae a los pájaros (animal atraído), pero Parrasio pinta una cortina que engaña a Zeuxis (humano engañado), el cual pide ver lo que hay detrás de la cortina, y reconoce su derrota. Sobre tal parábola, Hal Foster aporta

lúcidamente la siguiente reflexión acerca del diálogo, a partir de la semiótica compartida:

La verosimilitud puede tener poco que ver con ninguna de las dos captaciones: lo que para una especie parecen uvas puede no parecerlo para otra; lo importante es el signo apropiado para cada una. Más significativo aquí es que el animal es atraído en relación con la superficie mientras que el humano es engañado en relación con *lo que hay detrás*. Y detrás de la imagen para Lacan está la mirada, el objeto, lo real, con lo cual “el pintor en cuanto creador [...] entabla un dialogo”. (2001, p. 145)

Ambos “engaños estéticos” refieren a realidades y además desencadenan acciones de distinto tipo en los sujetos afectados. De similar modo, *la verdad, concebida como significado apropiado y compartido*, expuesta a través de la segunda o tercera persona como testigo o espectador, dota de distancia y neutralidad a los hechos relatados, pero no agota ni coloniza la verdad. El símbolo siempre está situado paralelamente a la cosa, nunca logra acercarse tanto para ser la cosa misma y nunca logra alejarse tanto para convertirse en un absoluto irreal; todos los reales posibles producidos desde la literatura están dotados de niveles relativos de referencialidad y, por tanto, de mimesis:

Estos presupuestos nos permiten situar las novelas de la no-ficción dentro del paradigma literario como un sub-género narrativo ficcional con un alto grado de *mimesis* con nuestra realidad, cuyo objetivo es reconstruir unos hechos acontecidos en un pasado desde la subjetividad, haciendo uso para ello de una serie de recursos y estructuras literarias que consiguen captar la sensibilidad del lector porque, como dice Amar Sánchez, estos relatos “no son una ‘repetición’ de lo real sino que constituyen otra realidad regida por leyes propias con la que cuestionan la credibilidad de otras versiones”. (López Canicio, 2017, p. 196)

Desde cualquier posición no positivista, ni dogmática, la verdad es solo una aproximación, una versión del hecho o de la cosa, su versión especular, representacional, configurativa, una posible aprehensión del mundo, no “el mundo”, ni su condición de posibilidad. El hecho puro, sin sujeto, no es posible, y el sujeto puro solo es posible, paradójicamente, en algún mundo. Toda novela de no ficción implica un “montaje” de los hechos; en ella, el informe antropológico “plano”

es sustituido por curvaturas narrativas, elipses y polisemias, intertextualidades, polifonías, puestas en diálogo y afecciones de todo tipo.

El estatuto realista o ficcional de la literatura basada en la experiencia vivida queda también entonces, sometido a la contrastación de los “máximos semánticos” y pragmáticos, a sus valores (variables) referenciales, expuestos por el “yo” del escritor, por sus personajes, por la arquitectónica de sus puntos de vista y focalizaciones, por las cronotopías, los tonos y ritmos, por la dialogicidad y polivalencia de las voces, así como por los demás recursos narratológicos de los que se pueda valer para generar ese sentido otro, a través del cual ritualiza y equilibra sus pulsiones con la realidad; estatuto que, en todo caso, nunca es una instancia absoluta e indiscutible.

Realismo poiético y equilibrio fluido

La modelación poiética del mundo se hace concreta a partir del momento en el que el escritor, situado cara a cara consigo mismo, labrando la comprensión de verdades propias, vence el miedo a la fuerza destabilizadora de la sombra. La inmersión lo acerca a la recuperación de su equilibrio perdido. La escritura de sus poemas, cuentos o novelas reactiva vínculos profundos con él mismo y con la alteridad. Los personajes, las vivencias que antes habitaban en sombras: el amigo, el hermano, el padre, la madre, el vecino, el lugareño, vuelven, emergen y son comprendidos en su justa proporción, dimensión e intensidad. Por eso, se puede afirmar que “La ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo nuevo” (Moral Padrones, 1999, p. 141).

Al mismo tiempo, la convergencia en torno a una vida social y cultural (un mundo), afectivamente conectada mediante diálogos empáticos, renueva los sentidos compartidos, da forma a verdades colectivas y equivalentes (la del autor y la de otros) en el eco de sus resonancias y en la amplificación ontológica que produce la obra creada y compartida. Esta puesta en obra, en escena y en acción, como activación de la experiencia vinculada socialmente, a través

de microcircuitos alternos, es la que da lugar al reconocimiento y la validación de la obra. La experiencia escritural *poiética* recoge la convergencia de intimidades que se abren y funden para expresar serenamente los contenidos y las percepciones de lo “alterado”, transmutándolos en sucesos asimilables y comprensibles; es decir, los convierte en experiencia equilibrada y proyectada intencionalmente hacia la “(re)modelación” del mundo: se provoca el retorno sano de lo real.

El escritor transforma el *poietizar* en un acontecimiento restaurador, que pasa también por reencontrar la potencia del diálogo y del significado compartido. Comprende que la utilidad moral y social, exterior a la “autonomía” del arte, se resuelve en el ámbito de la acción, acepta la antropofagia estética, semiótica y ética de lo autónomo: devora la autonomía para generar y hacer germinar la heteronomía responsable y consciente desde la empatía dialogal. Creación que se transforma en acción cuando la sensibilidad expande los afectos a través de dispositivos literarios.

Esto significa que el sentido de este tipo de no ficción empieza a ser determinado por la potencia vinculante de la resonancia ontológica, en el encuentro de sincronías con seres y experiencias humanas y no humanas (sobre todo con el ambiente, la naturaleza y el territorio), en dinámica de mutuo enriquecimiento y cambio.

Tal *poiésis* se aplica en encontrar frecuencias armonizadoras con lo otro y los otros, de forma que en la alteridad se active o se movilice algo, he ahí la intención modelizadora, intención que se realiza en la transformación de subjetividades, en los cambios de posicionamiento moral, éticos, políticos y, por supuesto, estéticos. Es entonces preciso comprender que en el interior de esta deontología subyace, late, el alma de una ecosofía profunda. Aquí, la literatura intenta dar contenido a la expresión plural y múltiple del individuo en relación con el todo. En una práctica que no habla, ni canta por el otro, sino que se abre a la polifonía solidaria y empática que enriquece el sentido y la experiencia de la cotidianidad.

La práctica de esta forma de comunión halla una clave de acción en el encuentro y en la activación de la escucha, lo cual aporta y enriquece creativamente el sentido personal de la experiencia vivida, pero, sobre

todo, desindividualiza la verdad y motiva el despliegue de acciones creativas compartidas con el mundo. Por eso, los procesos de generación de sentido son simultáneamente acontecimientos de compasión y de crítica, de comprensión y de lucha, que configuran, de algún modo, una “contramodelización” de patrones hegemónicos.

Compasión porque siempre genera alivio para la conciencia del dolor compartido, y resonancia crítica porque quien participa en esta sinergia, al dejarse conmover a través del texto, y al abrazar su alteridad, fortalece su capacidad de acción transformadora; esto, a su vez, restablece la voz al ser y su dignidad. Una empatía necesaria, sin la cual es imposible emprender la construcción conjunta de sociedad. Así, la experiencia del RPT deviene experiencia ontoestética y social dispuesta para la creación de mundos nuevos y otros; características todas ellas presentes en el *ethos* del escritor políticamente activo en la complejidad del mundo contemporáneo.

La acción se vuelve símbolo y viceversa, y el símbolo sutura y nutre las mudanzas del ser en el camino transfigurador. La elaboración de sistemas simbólicos: novelas, libros de poemas, ensayos, crónicas, piezas de teatro, guiones, planimetrías, etc., la exploración intensa de lenguajes, la documentación de acontecimientos y textos varios, no son más que formas grafopoiéticas, intertextuales y relacionales mediante las cuales la polifuncionalidad ritual (como lo expresa Juan Acha sobre las culturas estéticas ancestrales) ejecuta procesos equilibradores y sanadores. Dicha expresión simbólico-ritual hace posible, no la recuperación de mundos perdidos o el acceso a “mundos posibles”, sino el avance en el profundo y complejo tránsito de una forma de ser y estar en el sufrimiento, arrojados al mundo, hacia otra forma de ser y estar abierta y florecida.

El equilibrio es “sutura ontológica”; el equilibrio fluido es dinámica del existir. La *transfiguración poiética* es capaz de reinstalar el libre proceso creativo en el mundo, de modelar mundos y experiencias, de reinterpretar verdades aparentemente inmodificables y de transformar profundamente las prácticas, de reinventar los lenguajes, pero, sobre todo, el RPT vislumbra una arquitectónica para las sensibilidades estéticas en trance de liberación.

Conclusiones

La realidad, poiéticamente transfigurada, significa un salto cualitativo de la creación representacional a la creación como acción. En primera instancia, en el acontecimiento doloroso, pero inevitable de la (re) modelación del “sí mismo”, y en segunda instancia, a través de movimientos de intervención real sobre el mundo de la vida cotidiana y su consecuente modelación. En el caso de la literatura, esto no es posible sin la utilización de la “fuerza performativa” de la literatura y especialmente de su potencia sociosemiótica. “Autodelación” y “modelación” no son posibles sin el autoconocimiento interpretativo y equilibrador, y este no encuentra su lugar y eficacia sin la mutación profunda de la sensibilidad.

El RPT, entendido como una opción de realización metodológica y una fuente de recursos técnico-creativos como parte de la expresión de la estética transfigurativa, concibe este proceso de liberación de la sensibilidad como movimiento de fuerza transformadora centrípeta (es decir, orientada hacia el interior). Esta perspectiva se sitúa a contrapelo de la mayoría de las corrientes de pensamiento liberacionistas latinoamericanas, las cuales apuestan por fuerzas emancipatorias de carácter centrífugo: priorizan el *ethos* social y político, lanzando al sujeto hacia el mundo exterior y aplazando la transformación de la interioridad moral, afectiva, imaginativa del sentir, como resultado colateral de dicha emancipación. Así, anteponen la razón política a la experiencia estética.

Al invertir esta dinámica, el RPT ordena y jerarquiza también la dinámica de liberación de la sensibilidad, arrojando como consecuencia natural, lógicas otras para los modos de hacer y para las prácticas de investigación-creación literarias y artísticas, y, por supuesto, produciendo otros modos de organización de la vida sensible-afectiva en torno a la creación, lógicamente, con otros resultados.

En nuestra experiencia, los componentes, las fases y los momentos del proceso investigativo-creativo literario, que parten de la herida en búsqueda de recuperación de equilibrio ontológico, han sido exitosos en términos de sociogénesis individual/colectiva. Primero, como autoconocimiento transformativo

profundo, y luego como articulador del tejido social en el que opera como transformador social, en una clara acción de modelación del mundo, lo cual ha necesitado, por supuesto, del apoyo de otras disciplinas y prácticas distintas de la literatura y las artes, las cuales aquí (por razones de espacio) me es imposible desarrollar. El postulado es transfigurar ontoestéticamente al individuo como condición de posibilidad del mecanismo profundo de transformación estructural de la sociedad, la cultura y la política.

En esta perspectiva, la autoetnografía y la hermenéutica analógica constituyen insumos metodológicos poderosos en el avance hacia la creación de instrumentos concretos para el trabajo de investigación-creación en literatura y artes. Desde el enfoque ontológico, con implicaciones gnoseológicas que aquí se han manejado, el RPT, en la experiencia de trabajo con investigadores(as)-creadores(as), durante más de veinte años dentro y fuera de la academia, y en múltiples lugares, nos hace pensar, de manera optimista, que esta apuesta provee elementos valiosos para un desarrollo “fino” de tramas y tejidos necesarios en la perspectiva de la consolidación y el fortalecimiento de las estéticas de la liberación.

El marco actual de los debates sobre procesos de investigación-creación, caracterizados por la “explosión” y el dominio de los “nuevos realismos”, pareciera

abrir sus compuertas hacia los materialismos epistémicos-creativos “ciegos”, y al dominio de la creación basada en la observación objetivista controlada, regulada y predictiva, expresada mediante cierta “ingenuidad” representacional, que se creía ya superada. Frente a estos fenómenos, la radicalización del relativismo epistémico y hermenéutico se ha hecho sentir, exacerbando “modos de hacer y poner en obra” radicalmente subjetivos, hasta arrastrarnos al solipsismo artístico y la sobreexposición del yo.

Sin embargo, en la perspectiva del RPT, al interpelar y problematizar estos extremos, la polarización desaparece y propone una tercera vía. La investigación-creación, como proceso de interpenetración y mutua transformación entre mundo exterior y sujeto creador, genera dinámicas que propician el encuentro de zonas de equilibrio entre sujeto y objeto, mundo interior y realidad objetiva, lo que facilita la búsqueda y el encuentro de otros centros dinámicos de gravedad y “puntos de fuga”, que fungen como ejes de la creación con perspectiva liberadora. Se trata de una apuesta que busca superar los radicalismos del relativismo postmoderno y las metodologías de investigación materialistas, provenientes de las estéticas marxistas y postmarxistas de finales del siglo XX y principios del XXI que han influido de manera determinante en el decurso del pensamiento y las prácticas estéticas latinoamericanas contemporáneas.

Notas

1. El reciente caso del escritor francés, Edouard Louis (1992), y su trilogía de novelas autobiográficas (*Para acabar con Eddy Bellegueule*, 2014), *Historia de la violencia* (2016) y *¿Quién mató a mi padre?* (2018), constituye un ejemplo concreto de la perspectiva de realismo estético que aquí se defiende, aun sin que este escritor haya aplicado deliberada y conscientemente las claves de esta opción creativa.
2. Para quien desee explorar esta apuesta teórico-práctica de la *estética transfigurativa*, remito a Valencia Cardona (2016).
3. El significado del término *poiética* se asume aquí desde la semántica de Dussel, quien la concibe como una facultad intelectual-práctica, problematizando la jerarquización y distinción entre estéticas limpias (teoría de las artes) y modos del sentir y de hacer en la praxis, ampliamente desarrollada en su libro *Filosofía de la producción* (1984).
4. Dussel, en sus siete hipótesis sobre estética de la liberación, en *Siete ensayos sobre filosofía de la liberación* (2020, pp. 137-171),

visualiza dos dimensiones y dos fases del sujeto oprimido: una analítica (deconstructiva) y una arquitectónica (creativa). Siguiendo en esto al filósofo argentino-mexicano, este trabajo privilegia en su análisis, la fase arquitectónica y sus dinámicas de creación. Algunos elementos de la primera fase (analítica) son cercanos a la perspectiva de Asensi Pérez, expuestos en *Crítica, sabotaje y subalternidad*; ahora bien, la brevedad de espacio me impide profundizar en las relaciones y tensiones de estas dos perspectivas, sobre todo en la necesaria crítica del relativismo al que finalmente se ve arrastrado Asensi Pérez por el posestructuralismo. Sin embargo, para quien desee ahondar en la deconstrucción de la estética colonial desde la *estética transfigurativa*, lo remito a Valencia Cardona (2013).

5. El tema específico de la *poiética* de la herida ha sido desarrollado, *in extenso*, en Valencia Cardona (2025).

Referencias bibliográficas

1. ASENSI PÉREZ, M. (2007). Crítica, sabotaje y subalteridad. *Lectora* (13), 133-153.
2. ASENSI PÉREZ, M. (2016). Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (0), 38-55. <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6974/7369>
3. DUSSEL, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Nueva América.
4. DUSSEL, E. (2020). *Siete ensayos sobre filosofía de la liberación*. Trotta.
5. ELLIS, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2019). Autoetnografía: un panorama. En S. M. Bénard Calva, *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (pp. 17-41). Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis.
6. FERRARIS, M. (2013). *Manifiesto del nuevo realismo*. Siglo XXI.
7. FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Akal.
8. GABRIEL, M. (2023). *¿Por qué el mundo no existe?* Ediciones Pasado y Presente.
9. HEIDEGGER, M. (2016). *Ser y tiempo*. Trotta.
10. LÓPEZ CANICIO, G. (2017). Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (13), 176-198.
11. MORAL PADRONES, E. (1999). Ficcionalidad, mundos posibles y sueños. *Castilla: Estudios de literatura*, (24), 129-144.
12. VALENCIA CARDONA, M. A. (2013). *Sensibilidad intercultural: codificaciones y decodificaciones*. SentiPensar (SP).
13. VALENCIA CARDONA, M. A. (2016). *Transfiguraciones, mudanzas ontológicas de la sensibilidad en la literatura digital latinoamericana*. Maestría en artes integradas con el ambiente (MAIA), Popayan, Cauca, Colección Sur-Real.
14. VALENCIA CARDONA, M. A. (2025). *La poética de la herida: Marcel Proust, la dolorosa bildung del artista*. Universidad del Cauca-Departamento de Filosofía, Colección cultura y Política.



DE LA SERIE: NO CROMA REALIDAD. John Nomesqui, 2013.