

**“REALIDADFICCIÓN” COMO POSTURA AUTORIAL EMANCIPATORIA EN *EL LIBRO DE TAMAR* DE TAMARA KAMENSZAIN****Valentina Paz Marchant Valderrama**

Universidad Autónoma de Barcelona

valemaval@gmail.com

**Resumen:** En el siguiente artículo se propondrá un análisis crítico de *El libro de Tamar* (2018) de Tamara Kamenszain desde la categoría de “realidadficción” trabajada por Josefina Ludmer (2021). Este acercamiento posibilitará instalar el texto al interior de las así llamadas “transliteraturas”, término que se enfocará como más pertinente que el de “autoficción” (Alberca, 2007; Casas, 2012, 2022) para comprender ciertas escrituras del yo que, en el contexto del siglo XXI, van más allá de lo literario. Por otra parte, se postulará como hipótesis que la utilización estética de la “realidadficción” (es decir, de la hibridez entre géneros literarios y referenciales) responde a una postura autorial emancipatoria, en tanto posiciona críticamente a Tamara Kamenszain dentro del campo literario actual.

**Palabras clave:** Tamara Kamenszain, realidadficción, transliteraturas, autoficción, autorías

**“REALITYFICTION” AS AN EMANCIPATORY AUTHORIAL POSITION IN *EL LIBRO DE TAMAR* BY TAMARA KAMENSZAIN**

**Abstract:** The following article will propose a critical analysis of Tamara Kamenszain’s *El libro de Tamar* (2018) from the category of “realityfiction” as developed by Josefina Ludmer (2021). This approach will allow us to place the text within the so-called “transliteratures” and which will be considered more pertinent than the category of “autofiction” (Alberca, 2007; Casas, 2012, 2022) to understand certain self-writings that, in the context of the 21st century, go beyond the literary. Furthermore, it will be postulated as a hypothesis that the aesthetic use of “realityfiction” (that is, of the hybridization between literary and referential genres) represents an emancipatory authorial stance, insofar as it critically positions Tamara Kamenszain within the current literary field.

**Keywords:** Tamara Kamenszain, realityfiction, transliteratures, autofiction, authorships

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.7266>

Recibido: el 27 de septiembre de 2023

Aceptado: el 3 de enero de 2024

Publicado: el 28 de febrero de 2024

## Introducción

Durante las últimas décadas se ha visto una proliferación de textos inclasificables si consideramos las categorías tradicionales de los géneros literarios (Browne Sartori—Silva Echeto, 2004). El actual régimen neoliberal, junto a la asunción e influjo que las nuevas tecnologías tienen en las formas de interacción, así como en la conformación de un determinado tipo de subjetividades al interior de la cultura globalizada del siglo XXI, sin duda han afectado de manera gravitante las maneras de producir y consumir esto que hasta ahora llamamos Literatura (Chiani, 2019; Jameson, 1991). Pero ¿qué formas predominan hoy y cómo se diferencian de las prácticas literarias anteriores? ¿Qué ocurre con la escritura producida por mujeres?

En el siguiente artículo se analizará *El libro de Tamar* (2018) de la escritora argentina Tamara Kamenszain desde la categoría de “realidadficción” propuesta por Josefina Ludmer (2021), en tanto se comprobará la presencia de una hibridez genérica que nos llevará a clasificar el texto como “transliterario” o “postautónomo”. Se postulará que la utilización de la categoría de “realidadficción” podría ser teóricamente más operativa que la de “autoficción” (Alberca, 2007; Casas, 2012, 2022), en la medida que esta sigue estableciendo una diferencia entre invención y facticidad que, en el caso de ciertas escrituras del presente, se difumina por completo. Finalmente, se postulará como hipótesis que la utilización de la realidadficción responde a una postura autorial emancipatoria, en tanto permitirá a la autora posicionarse críticamente en el campo literario actual.

## Hibridez y transliteraturas: lo que viene después

### *Hibridez y posmodernidad*

Nicolás Balutet (2014) hace un rescate del concepto de “hibridez” para analizar una serie de textos que en Latinoamérica se enmarcarían dentro del contexto de la posmodernidad. Para el crítico, varias obras del siglo XX y XXI podrían analizarse desde la óptica de una “escritura posmoderna” caracterizada por “la intertextualidad, el estallido, la pluralidad, la mezcla, la impureza, la discontinuidad, la fragmentación y la deconstrucción de los géneros y los discursos”, así como por “un interés en los márgenes frente a los centros canónicos” (Balutet, 2014: 101). Siguiendo a Donald Shaw (1999), Balutet asume que el *Boom* latinoamericano podría homologarse, estéticamente, al *Modernism* de la literatura anglosajona, en la medida en que el afán de experimentación proveniente de las vanguardias alcanzaría su cúspide en autores como José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar. Siguiendo esta lógica, para Balutet, el *Posboom* (representado en autores como Ricardo Piglia, Rosario Ferré o Luis Sepúlveda) podría homologarse a la estética posmoderna europea y norteamericana ya que, según su óptica, es posible detectar una serie de rasgos de la posmodernidad —crisis de un sistema único de verdad; disolución de las totalizaciones; emancipación de la literatura escrita por mujeres; incorporación de grupos marginados; etc.— en esta nueva gama de autores y autoras que entran en escena a partir de los años 80 (Balutet 2014: 86).

Así, y asumiendo que Latinoamérica tuvo su propia Modernidad y su consecuente Posmodernidad durante el siglo XX,<sup>1</sup> sería posible evidenciar una “estética posmoderna” en una serie de obras caracterizadas por la “deconstrucción del canon único y las estructuras tradicionales de poder, la heterogeneidad de los géneros y discursos, y las nuevas visiones del tiempo, el espacio y los personajes” (Balutet, 2014: 105). Para estudiar estas obras, Balutet rescata el concepto de “hibridez” en tanto categoría que, a diferencia de otras como mestizaje, heterogeneidad o sincretismo, admitiría la convivencia —no siempre armónica— de dos o más regímenes estéticos en el seno de un mismo cuerpo textual, convirtiéndose en “la herramienta idónea para explicar ciertos fenómenos de la escritura posmodernista” (Balutet, 2014: 105).<sup>2</sup> Balutet llegará a decir que,

En efecto, si nos quedamos en el ámbito literario, nos damos cuenta de que hace unos años las prácticas híbridas trastornaban nuestras costumbres de lectura y percepción, mientras que hoy encajan naturalmente en nuestro sistema cognitivo y epistemológico (Paterson, 2001, p. 91). La escritura híbrida podría representar, por tanto, la escritura de nuestro tiempo. (2020: 326)

Si, como dice Balutet, hoy esas prácticas híbridas encajan perfectamente en nuestro sistema cognitivo y epistemológico, es porque (1) dicho concepto ya está asentado en el campo literario del siglo XXI; y (2) porque ha habido un cambio que, sin embargo, Balutet no alcanza a caracterizar del todo. Dice: “Si actualmente el concepto de hibridez sigue siendo operativo para analizar las obras pertenecientes al poshumanismo, una nueva etapa en la ya larga historia de la literatura, quizás pueda parecer también algo estrecho para explicar todos estos nuevos fenómenos” (2020: 331). Lo que queda claro, sin embargo, es que hoy podríamos estar frente a un nuevo género literario, “el género híbrido” (Noguerol Jiménez, 1999: 239), cuestión que implica hacerse cargo de las manifestaciones literarias que se enmarcan dentro del paradigma de la posmodernidad (como es el caso de la autora que nos ocupa) y para cuyo análisis el concepto de “hibridez genérica” sigue siendo operativo, aunque no suficiente.

---

<sup>1</sup> Balutet reconoce en su argumentación que es polémico asumir que toda Latinoamérica entra, en algún momento, en un contexto “posmoderno” cuando todavía existen debates en torno a si, por ejemplo, se podría hablar de una “Modernidad” como tal (véase, por ejemplo, los planteamientos de Fernández Retamar [1977] o Villena [2005]). Sin querer expandir el debate, Balutet plantea que Latinoamérica entró en la Modernidad, aunque se trate “de una modernidad a medias” (Richard, 1996: 115). Así, asume, siguiendo a Santiago Castro Gómez (1996) que “la posmodernidad es un fenómeno global que se manifiesta de manera particular según el contexto” (2014: 30). En este artículo asumiremos, como Balutet (2014), Richard (1996) o García Canclini (2001) que, en efecto, hay ciertos contextos latinoamericanos donde es posible evidenciar una posmodernidad, sobre todo desde los años 90’ en adelante, cuando varios países de la región vuelven a sistemas democráticos tras las dictaduras militares, lo cual implica, por un lado, la incorporación de estos territorios en la nueva “aldea global” de occidente, así como el asentamiento del neoliberalismo como nuevo paradigma político, económico y cultural.

<sup>2</sup> Balutet plantea que el concepto de “hibridez”, utilizado por primera vez en el ámbito cultural por los estudios poscoloniales (véase Ashcroft—Griffiths—Tiffin, 1989) y más tarde por Néstor García Canclini (2001) sería más útil que los conceptos de “mestizaje” (Rama, 1982) o “heterogeneidad” (Cornejo Polar, 2003) para analizar ciertas escrituras del siglo XX y XXI, en tanto la hibridez, según Balutet, reconocería la “diferencia” y la convivencia conflictiva entre dos o más regímenes estéticos sin llegar a un sincretismo, cuestión que respondería al descentramiento propio de la posmodernidad, que el crítico asume como contexto histórico de las obras que estudia.

### ***Literaturas postautónomas y transliteraturas***

En su ensayo “Literaturas postautónomas: otro estado” la intelectual argentina Josefina Ludmer caracteriza las escrituras del presente desde una “tensión y oscilación entre postautonomía y autonomía” (2021: 316). Según Ludmer, actualmente convivirían formas literarias autónomas (enmarcadas en el régimen moderno de la literatura) junto a otras que ella denomina como “postautónomas”. La utilización del prefijo “post” enfatiza que estas nuevas formas no cortan necesariamente con el pasado; antes bien, las literaturas postautónomas se enmarcarían en la forma del “pasaje”, en el “entre”, dado que “la postautonomía no es anti ni contra sino post y marca ciertas alteraciones o diferencias” (2021: 320). Una de esas diferencias es el desdibujamiento de los “binarismos”, ya que en las escrituras postautónomas no habría diferencias tan marcadas entre, por ejemplo, literatura realista y fantástica, o entre literaturas nacionales y extranjeras, como tampoco entre géneros literarios, pues “una escritura postautónoma puede ser ensayo, poesía, novela, cuento policial y de ciencia ficción, todo al mismo tiempo” (2021: 319). Lo interesante de esta conceptualización es que Ludmer identifica varios regímenes literarios conviviendo al mismo tiempo en el presente, lo que permite enfocar el análisis desde una mirada orgánica respecto al devenir histórico de los fenómenos culturales:

No es que las literaturas se desautomicen totalmente ni que desaparezcan: todavía existen las instituciones literarias, los congresos y los premios... Todavía existen, pero la imagen es la de algo abierto y agujereado. El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa, que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología. Puede entenderse como un movimiento *trans* [...]. Hoy lo dominante es lo transliterario; la literatura sale y entra de la literatura a la vez: oscila en la frontera. (2021: 321)

Según Schmitter, las literaturas hispanoamericanas de lo “ultracontemporáneo” usan, de manera cada vez más acusada, ciertas estrategias *trans*, es decir, “se transgreden géneros (literarios, sexuales), se mezclan varias materias en el seno de un mismo soporte, se trabaja con diferentes lengua(je)s, así como se desacraliza la noción de autor y de literatura misma, volviéndola participativa y/o performativa” (2019: 60). Schmitter propone el término transliteraturas “para pensar estas estrategias que traspasan constantemente fronteras y se sitúan en una zona intersticial entre dos o más regímenes estéticos, materiales, nacionales y/o institucionales” (2019: 60). Al igual que Ludmer, Schmitter cree que las transliteraturas no implican “escribir contra”, sino “un escribir con-todo lo que se tiene a mano: diferentes géneros, medios y materialidades, generando a veces objetos literarios y artísticos inclasificables”, que “ponen en crisis el sistema literario” (2019: 61).

Más allá del nombre que se le dé, lo que queda claro es que una serie de críticos reconoce que, después del *boom*, la literatura hispanoamericana cambió: la apertura de un “tercer espacio” o de “espacios intersticiales” (Bhabha, 2002) de exploración estética, en donde la hibridez se convierte en un rasgo característico de la literatura actual, nos obliga a considerar conceptos que permitan explicar la emergencia, cada vez más acusada, de una serie de textos que van más allá de una concepción clásica de literatura.

### “Realidadficción” como categoría estética de las escrituras actuales

Tamara Kamenszain (1947-2021) es una poeta argentina que fue parte del movimiento neobarroco, una corriente de neovanguardia que se dio principalmente en Argentina y Uruguay durante los años 70, y dentro de cuyos principales preceptos se encuentran la experimentación con el lenguaje y la heterogeneidad de los discursos.<sup>3</sup> En este sentido, la escritura de Kamenszain se ha desarrollado desde el principio en este lugar de tránsito o pasaje entre géneros, desplegando obras de difícil clasificación. En particular, *El libro de Tamar* es un claro ejemplo de esta inquietud de la autora por buscar fisuras al interior del edificio literario canónico, creando un territorio textual donde difícilmente se puede distinguir la realidad de la ficción, tensionando, así, una de las premisas básicas que definen a un texto literario: a saber, que la literatura responde al presupuesto de ficción, en tanto la obra sería un constructo lingüístico separado de la vida de su autor(a).<sup>4</sup>

Entonces, ¿qué es *El Libro de Tamar*? ¿Es o no es un texto literario? Y si es un texto literario, ¿a qué género pertenece? Esta ambigüedad que se instala entre la realidad y la ficción —en tanto no se sabe en clave de qué leer este tipo de textos— sería, según Ludmer, una de las principales características de las literaturas postautónomas:

En muchas escrituras se borra la separación entre realidad y ficción: no se sabe si lo que cuenta ocurrió o no, si los personajes son reales o no. Esta borradura forma parte del proceso general que afecta las oposiciones binarias, un fenómeno de desdiferenciación general que se ve nítidamente en la literatura [...]. Este es el caso de la ficción hoy, que habría cambiado de estatuto porque ya no parece constituir un género o un fenómeno específico sino abarcar la realidad hasta confundirse con ella. (2021: 325)

Ludmer cree que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción han liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad; “el resultado es una mezcla indiscernible, una fusión: la realidadficción” (2021: 325). Pareciera, entonces, que *El libro de Tamar* se enmarcaría dentro de estas literaturas que, según Ludmer, “no admiten lecturas literarias”, “esto quiere decir que no se sabe, o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para «fabricar presente» y ése es precisamente su sentido” (Ludmer, 2012).

De este modo, si una de las características de las literaturas postautónomas es la incorporación de una realidadficción, esto implica que dichas literaturas responden a la

---

<sup>3</sup> Para un panorama más amplio de autores y características de este importante movimiento, véase Echavarren—Kozler—Sefamí, 2016.

<sup>4</sup> Dicho de esta manera, pareciera que estamos reduciendo lo literario a una cuestión de contenido más que de forma; es decir: todo aquello que esté escrito y sea “ficcional” (ficción en el sentido de “invención” o “artificio”) pertenecería al ámbito de la literatura. Asumiendo que aquello que consideramos “literario” responde, más que a una serie de cuestiones intrínsecas a los textos (donde *la forma* es fundamental, sobre todo a partir del siglo XVIII donde “lo bello” se impone como cualidad estética para identificar las *bellas letras*), a un criterio histórico que varía en el tiempo (lo que es literario hoy no era literario ayer y probablemente no sea literario mañana), nos parece importante rescatar algunas categorías básicas frente a las cuales existe cierto consenso crítico, para analizar, en su justa medida, el impacto que ciertas textualidades “híbridas” y “postautónomas” tienen respecto de lo que hoy llamamos “literatura”. Uno de esos consensos es que podemos organizar los textos en categorías, como sería la de “textos literarios” y “textos no literarios”, donde el estatuto de *ficción* resulta crucial, pues posibilitaría diferenciar, por ejemplo, un texto periodístico de una novela, o una autobiografía de una novela policíaca, es decir, entre un género literario y un género referencial (pese a que estos últimos son considerados, hoy por hoy, parte de lo que entendemos por *literatura*). Para profundizar en este debate, véase Vaisman, 1983.

hibridez genérica analizada por Balutet, en tanto la mezcla de géneros (referenciales y literarios) es lo que produciría la sensación de estar frente a textos que no pueden clasificarse simplemente como “novelas”, “autobiografías” o “ensayos”, por estar ubicados, justamente, en ese espacio intersticial entre realidad y ficción. Veremos cómo se aplica esta categoría en el caso de *El libro de Tamar*.

### *El libro de Tamar*

#### *¿Realidadficción, autobiografía o autoficción?*

En *El Libro de Tamar*, la poeta Tamara Kamenszain incursiona en el “oficio de narrar” (2018: 14) para descifrar el significado de un poema que su exmarido, el escritor Héctor Libertella, habría deslizado bajo su puerta a pocos días de su separación, y que hoy (quince años después y ya Libertella muerto) Tamara habría encontrado al fondo de un cajón en su casa de Buenos Aires. Dice la narradora:

Intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó “bolsones semánticos” es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa. Es decir, sé poco y nada del oficio de narrar, pero veo que tampoco en verso podría yo hacer entendible lo que él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de letras. (2018: 14)

El libro inicia, así, con el recurso del manuscrito encontrado por casualidad, el cual se reproduce a través de una fotografía en la primera página del texto como un archivo íntimo de la “vida real” de la autora. En la fotografía podemos ver el poema mecanografiado y la nota escrita a mano por Libertella, en la cual se explica, en parte, el origen del texto poético, y se incita al juego de decodificación a partir de una pregunta directa hacia la protagonista: “Tamara: emerjo de un sueño con la máxima cantidad de anagramas y combinaciones de tu nombre. ¿Tanta cantidad de bolsones semánticos esconden 5 letras?” (Kamenszain, 2018: 11). El poema es una especie de anagrama donde Libertella hace un juego de palabras con el nombre “Tamara”, incorporando una serie de elementos —rata, rama, marta, ama, etc.— que solo su expareja podría comprender, lo que la convierte en la única destinataria del texto, evidentemente amoroso, pero que para la Tamara del pasado no fue más que una anécdota.

De esta manera, y desde la primera página, se nos invita a entrar en un “pacto ambiguo” con el texto (Alberca, 2007): ¿estamos frente a un texto literario sin más, o frente a otro tipo de textualidad de corte más referencial, como podría ser una autobiografía, una memoria o un ensayo? Lo que sabemos es que la narradora, que se autodenomina como “Tamara”, intentará “hacer entendible” y “develar” el significado de ese poema cuya autoría atribuye al escritor Héctor Libertella, quien efectivamente fue marido de Tamara Kamenszain en la vida real. Así, la realidadficción se instala desde el comienzo, obligándonos como lectores a hacer un “pacto de lectura ambiguo”, es decir, a aceptar la hibridez genérica —la mezcla entre géneros literarios y referenciales— como estatuto básico de lectura.

En este sentido, y si como plantea Alberca, las novelas de autoficción se encuentran en esa “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco (2007: 64), podríamos pensar que *El libro de Tamar* es un ejemplo de texto de autoficción, en la medida en que se

ubica en esa zona ambigua donde lo ficticio parece verdadero y viceversa. Sin embargo, Alberca pone de manifiesto dos características fundamentales para considerar a un texto como de “autoficción”: 1) que la novela o relato se presente como ficticio; y 2) que el narrador, protagonista y autor compartan el mismo nombre (2007: 158). En *El libro de Tamar* se cumple cabalmente con la primera característica —lo que nos llevaría a pensar, siguiendo los postulados de Lejeune (1994) que es, a su vez, un texto autobiográfico en toda regla<sup>5</sup>—, sin embargo, en lo que respecta a la segunda —relato que se presente como ficticio— es donde radica, precisamente, la ambigüedad: *El libro de Tamar* se presenta desde la primera página como “real”, ya que incorpora un documento privado —el poema mecanografiado de Libertella— como inicio y motor de la historia.

Esto nos lleva a suponer que, en este caso, no existe intencionalidad de “ficcional”; antes bien, pareciera que el juego que establece Kamenszain es otro: el de obligarnos a habitar la realidadficción (esa zona incómoda que está más allá de lo ficticio y lo referencial) a partir de una conciencia respecto de que todo ejercicio escritural, por más “verdadero” que parezca, implica siempre una ficción, es decir, “una desfiguración” (De Man, 1991). En efecto, *El libro de Tamar* no se plantea como una autobiografía, ni como una memoria, ni como un ensayo; pero tampoco como una novela, sino como un híbrido donde no es posible cotejar qué es “verdadero” y qué es “ficticio”. Esta autoconsciencia respecto de la imposibilidad que tiene el sujeto posmoderno de re-presentar la realidad (y a sí mismo, es decir, a su propio yo y su historia) a través de la escritura es una de las características que se evidencian en algunos textos que Ana Casas identifica como de autoficción, en los cuales se exhibiría “la inevitable literaturización que implica toda autobiografía” (2022: 175). De esta manera, la diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción “estribaría en el hecho de que esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate” (Casas, 2012: 175). La autoficción “denuncia la imposibilidad de la representación mimética” que pretende la autobiografía, pero “la ruptura de la verosimilitud” se produciría “estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización” (Casas, 2012: 33-34).

En el caso de *El libro de Tamar* el problema radica en que, si bien encontraremos marcas que evidencien este distanciamiento entre escritura y realidad —de hecho, y pese a que en la primera página se introduzca un elemento supuestamente “real”, el título alude a la condición de “libro” que posee el texto, es decir, a su condición de objeto “ficticio” o “literario”— la intención última de esta obra no será la de “abismar” la identidad del yo que escribe, sino, y como se declara en la primera página, la de “develar” el significado profundo del poema “Tamar”. En este sentido, la “treta” —la desfiguración— no se hace para concluir “que el lenguaje no transparenta el mundo, mucho menos el sujeto, y que por ello es inútil intentar reproducirlos” —como sí harían las “narraciones paradójicas” que Casas identifica como textos de autoficción—, ni tampoco acabará subrayando “la imposibilidad del

---

<sup>5</sup> Hay cierto consenso crítico en considerar la autoficción como una “variante o deriva posmoderna” de la autobiografía, por compartir, ambos, la identificación entre autor, narrador y (en algunos casos) protagonista. Así, los márgenes de la autoficción serían, por un lado, las autobiografías; y por otro, las novelas, “incluyendo sus manifestaciones antirrealistas” (Casas, 2022: 11).

conocimiento individual o colectivo” (Casas, 2012: 38-39). Más bien, pareciera que en *Tamar* todavía hay cierta fe (romántica) en el lenguaje, como si a través de la escritura se pudiese recuperar algo que en el pasado quedó trunco, y cuyo valor —la relación amorosa entre Libertella y Kamenszain expresada en el poema “Tamar”— no se niega ni se ironiza en ningún momento, como podría esperarse de un texto abiertamente autoficcional.

Por otro lado, uno de los grandes problemas del término “autoficción” radica en que el “universo extratextual”, es decir, la realidad, sigue siendo parte de la ecuación analítica (cuestión que nos pone, como críticos, en la caja china de no saber hasta qué punto cotejar el texto con su contexto). Dice Casas que “los textos en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, aunque no parece que sea posible alumbrar una respuesta definitiva” (2022: 176). ¿Nos está invitando Kamenszain a revisar la fuente “real” de su devenir escritural? Según Sánchez, Alberca está en contra de “toda postura que rechace la distinción entre ficción y no ficción —designa dicho posicionamiento como «abolicionista»” (2009: 263), y por eso llegará a decir que “Alberca busca reinstalar una «idea de verdad» en su elaboración teórica de la autoficción, en la medida que la ambigüedad del pacto no deja de lado el posible reconocimiento de lo factual” (265).

Al igual que Alberca, pareciera que Casas no logra deshacerse —del todo— del elemento factual en sus postulados, pese a que amplía el espectro teórico de lo que se entiende por autoficción situando dichos textos en una órbita más amplia, que tiene que ver, justamente, con la crisis del yo que se agudiza a partir de la posmodernidad en Hispanoamérica, lo cual la lleva, inevitablemente, a considerar la dimensión autorial (“la fuente”) de los textos que analiza (cuestión que, desde nuestro punto de vista, va más allá de la condición autobiográfica o autoficcional de un texto y que, además, resulta crucial para analizar las repercusiones que la literatura tiene en la realidad y viceversa). Por eso, y asumiendo que el término de “autoficción” podría aplicarse, en parte, como una posible entrada de lectura a *El libro de Tamar*, creemos que no alcanza a dar cuenta de toda la complejidad que acontece en este tipo de textualidades híbridas, postautónomas, transliterarias, donde el reconocimiento de lo factual se vuelve, de hecho, infructuoso, al punto de que hacerse la pregunta de si el poema “Tamar” fue “realmente” escrito por Libertella deja de ser relevante, anulando, de este modo, el supuesto juego especular que establecerían —conscientemente— los textos de autoficción para reforzar la idea de una “realidad ambigua” o imposible de asir. Esto no quiere decir, en todo caso, que el reconocimiento de la “autoría” que está detrás del artificio sea crucial para leer y situar este tipo de obras, sobre todo cuando son textos escritos por mujeres.

### ***Las dos historias de Tamar***

*El libro de Tamar* se ordena en capítulos cuyos títulos responden a cada una de las partes del poema de Libertella. En estos se va narrando, a partir de la primera persona, acontecimientos que la pareja vivió en el pasado a la vez que se insertan reflexiones en torno al oficio escritural. En este sentido, podríamos decir que, por una parte, estamos frente a un texto de corte autobiográfico —muy cercano a las características de un texto autoficcional— cuyo



foco es el devenir amoroso entre Libertella y Kamenzain;<sup>6</sup> y por otra, frente a un texto ensayístico<sup>7</sup> donde Kamenzain teje un posicionamiento que se opone a ciertos preceptos de su generación —los escritores de los años 70— cuyo marido fue un fiel representante. Así, *El libro de Tamar* cuenta, al menos, dos historias: el vínculo amoroso entre Kamenzain y Libertella; y la historia de los escritores argentinos de los años 70 frente a los que Kamenzain quiere distanciarse. Dice la protagonista: “hoy esa —entre mil comillas— actividad crítica me ayuda a novelar en primera persona mi «experiencia interior» casi tan fluidamente como la poesía” (Kamenzain, 2018: 44). Es decir, el posicionamiento crítico frente a la práctica escritural es lo que posibilita el despliegue de la “experiencia interior” de Tamara. ¿Pero cuál es ese posicionamiento? Y, ¿está vinculado con la autora real Tamara Kamenzain?

En su último ensayo, *Libros chiquitos* (2020), Kamenzain perfila su posicionamiento estético respecto a las escrituras del presente, haciendo una valoración positiva de lo pequeño, de lo “chiquito” frente a lo grande; en términos literarios, defiende una literatura de lo cotidiano, lo confesional y lo anecdótico frente a una literatura de los grandes temas, todas cuestiones que son abordadas de manera indirecta en *El libro de Tamar* publicado dos años antes. Kamenzain identifica estos “libros chiquitos” con la escritura de jóvenes narradoras argentinas —a quienes denomina “chicas”— que estarían produciendo, en sus palabras, “novelitas”, convirtiendo el diminutivo “itas” (chiquitas) en algo positivo. A este respecto argumenta Contreras:

Kamenzain se refiere en *Libros chiquitos* a las “novelitas de hoy” que, escritas en primera persona y en presente, y desde un “punto de vista casi banal”, parecen “anotar” situaciones, desestabilizando su condición de ficción (79-80). Son las novelas de “una nueva generación de arriesgadas”, que saltan entre los géneros, aunque sin los objetivos programáticos de la vanguardia: “Hoy —dice— hay chicas que practican sin culpa este ejercicio” (80), como Verónica Gerber en *Conjunto vacío*, o María Gainza en *El nervio óptico*, y Paloma Vidal en *Ensaio de voo.*” (2022: 30)

En efecto, en *El libro de Tamar* Kamenzain también se arriesga a “saltar entre géneros” y pareciera estar “anotando”, desde “la primera persona y en presente”, una serie de hechos que explican, en parte, el quiebre de su relación amorosa con Libertella. La diferencia con las “chicas” es que Kamenzain todavía (se) justifica este giro estético dando(se) explicaciones reiteradas de por qué hace lo que hace. Dice refiriéndose a Libertella: “Él, como

---

<sup>6</sup> Decimos que *El libro de Tamar* podría ser considerado un texto “de corte autobiográfico” (y no una autobiografía propiamente tal) porque si bien comparte la identificación entre autor, narrador y personaje, y se erige como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia” (Lejeune, 1994: 48), a diferencia de una autobiografía no busca reconstituir la historia total de una vida, sino enfocarse en un episodio específico de esta —la relación entre Kamenzain y Libertella—, cuestión más propia de los textos autoficcionales. En palabras de Ana Casas, “la autoficción casi nunca ha buscado abarcar una existencia, como en la autobiografía, sino subrayar momentos significativos del pasado” (2022: 175). A su vez, las temáticas tratadas en *Tamar* también coincidirían con los textos autoficcionales: “la experiencia se traslada, de manera precaria, aproximada, dubitativa, a un texto cuya acción (por muy escasa que sea) acaba gravitando en torno a los motivos clásicos de la narración personal: la vivencia del amor y el sexo, el duelo por la pérdida de los seres queridos, el desengaño de la vida y también, en la mayoría de los casos, la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisoluble de la conciencia del escritor” (Casas, 2022: 175).

<sup>7</sup> *El libro de Tamar* es un entramado de citas y referencias (como un ensayo de corte más literario que científico) que van desde el imaginario de los trovadores cortesanos hasta Julia Kristeva, pasando por Mark Strand, Philip Roth, Goethe, Josefina Ludmer, Ricardo Piglia, Ted Hughes, Sylvia Plath, Sharon Olds, Osvaldo Lamborghini, María Moreno, Paul Celan, Jacques Derrida, entre otros.

fiel militante del textualismo, acostumbraba a velar la primera persona con una pátina de artificio. Es que diferenciar el yo que escribe de la persona del autor fue un mandato demasiado fuerte para mi generación y llevó mucho tiempo liberarse de tener que estar permanentemente dando cuenta de esa diferencia” (Kamenzain, 2018: 45). Así, podemos suponer que hablar de experiencias personales era considerado negativo, parte de una literatura menor —chiquita— de la cual la misma Kamenzain rehusó por años, pero que, paradójicamente, abrazó hacia el final de su vida.

En la página 78 de *Tamar* se transcribe un poema del libro *Tango Bar* (Kamenzain, 1998), el cual se publicó días después de su separación con Libertella. La narradora cuenta que se le criticó que haya cambiado “en este libro la dirección de los anteriores (sobre todo de *Los No*), y que ahora me ocupe, «sin intermediaciones» y «sin simbolismos», de testimoniar sobre mi vida personal” (2018: 79, las comillas son originales). A lo que agrega: “Hoy, sin ninguna duda, me atrevería a agregarle a este poema un título bien referencial. A la manera de Josefina Ludmer, le pondría «Mensaje por Héctor Libertella. *In memoriam*»” (2018: 81, el subrayado es original). En efecto, *El libro de Tamar* es un artefacto que le permite a Kamenzain confesar —a partir de un ejercicio de memoria / testimonio / ensayo novelado— que todas esas restricciones autoimpuestas por sus compañeros de generación ya no le hacen sentido, pues lo que está haciendo en este texto (en este presente, en este ahora) es justamente ponerse “a sí misma” y a su “historia personal” al centro, aunque de manera ambigua, híbrida, distanciada: Kamenzain se convierte a sí misma y a su exmarido en “personajes” de su relato, y por eso no necesita seguir “dando cuenta de esa diferencia” entre el “yo” de su escritura y el “yo” de su vida real, en la medida que existe una conciencia implícita sobre la imposibilidad de “transcribir” lo real en el espacio del texto (en efecto, el “yo” del autor no es el mismo “yo” del texto).

Sin embargo, Tamara no renuncia a “hacer entendible” (Kamenzain, 2018: 14) su “experiencia interior” (44), por lo cual no tenemos por qué asumir, como lectores, que quien nos habla es alguien distinto a la autora real llamada Tamara Kamenzain. Esta ambigüedad entre realidad y ficción se remarca de manera evidente en el siguiente fragmento:

Nada de lo que había vivido con mi exmarido durante los veinticinco años de relación me resonaba en aquel momento en “Tamar”. Ahora, en cambio, y ya libre de las urgencias de aquellos tiempos, *con la falsa bonhomía de quien se sienta a escribir sus memorias como si la vida fuera algo narrable*, me parece que la teoría de Kristeva acerca del secreto de amor que pesa sobre el nombre de la dama coincide palmo a palmo con *el secreto de Tamara: la loca pretensión de que el poema “Tamar” le diga algo* que le permita recuperar de algún modo al hombre que alguna vez amó. (Kamenzain, 2018: 18, el subrayado es mío)

“Como si la vida fuera algo narrable”, Tamara se arroja al ejercicio de memoria y reconstitución narrativa para, dice, “recuperar a ese hombre que alguna vez amó”, pese a que ella misma califique ese propósito como una “loca pretensión” de esa otra “Tamara”: Kamenzain habla de sí misma en tercera persona, generando, así, una distancia —una ambivalencia— no solo respecto de quién habla en este texto (¿un personaje o ella misma?), sino también frente a su propósito último: si se sabe de antemano que la recuperación del hombre que se amó es imposible a través de la escritura, entonces, ¿para qué iniciar el ejercicio escritural? Pareciera que el arrojado detectivesco por reconstruir los múltiples sentidos del poema “Tamar” posibilitan la emergencia de una escritura que, poco a poco, va injertando

reflexiones en torno al campo literario del pasado y, por contraste, del presente, como si el acto amoroso de intentar recuperar al amante muerto fuese la clave para desplegar una serie de enunciados que podrían leerse, por qué no, como una “poética personal” de Tamara Kamenszain, una especie de discurso programático que más tarde desarrollará con mayor precisión en *Libros Chiquitos*.<sup>8</sup>

*El libro de Tamar* está dedicado, además, no a su exmarido o a sus hijos (como podría esperarse en el caso de una autobiografía o de un libro de memorias íntimas), sino a dos de sus más grandes compañeras de ruta: las críticas Ana Amado y Josefina Ludmer. Este último dato refuerza la idea de que *El libro de Tamar* no es solo un relato sobre el devenir de una famosa pareja de escritores, sino también la historia de cómo la autora Tamara Kamenszain llegó a ser la escritora que es. Lo interesante es que una historia no se explica sin la otra, por eso, y a medida que avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que una de las principales razones de la separación fue, precisamente, la diferencia entre la escritura de Kamenszain y Libertella:

Hacía rato que el hechizo lenguajero que nos había mantenido unidos se venía resquebrajando. Dos escritores que durante veinticinco años se habían amado bajo la invocación de la literatura (con todos los distintos sentidos que esa palabra fue tomando a lo largo de dos décadas) empezaban a protagonizar, casi sin darse cuenta, una crisis que los terminaría separando. El interlocutor de siempre [...] “la escritura”, ya empezaba incluso a dejar de entender lo que el otro le quería decir cuando aludía a ese término. Yo, por ejemplo, me sentía en ese momento completamente Tamara, es decir, una mujer separada que no podía detenerse a leer entre líneas [...] Mientras, mi ex, empeñado en mantenerse protegido bajo el velo de la ficción, decía emerger de un sueño que a mí me sonaba más literario que real. (Kamenszain, 2018: 17)

Por otra parte, en el texto hay un claro corte entre el “antes” y el “ahora” de la enunciación, entre ese pasado hiperformalista y este presente despojado (supuestamente) de todo tipo de atadura intelectual: leer en clave amorosa el poema “Tamar” es solo posible “ahora”, pues “nunca jamás, ni yo ni él osamos, en nuestras múltiples lecturas cruzadas, relacionar lo que escribía el otro con algo personal. Hubiera significado una herejía imperdonable ya que todo en esa época era «ficción», ningún yo era yo” (Kamenszain, 2018: 52). Ahora, en cambio, y a más de quince años del suceso, Kamenszain se atreve a leer el poema de su exmarido como un mensaje directo hacia “ella”: “ya lo estoy empezando a leer como un genuino poema de amor que, como los de los trovadores cortesanos a las puertas del palacio, dice y oculta al mismo tiempo el verdadero nombre de una dama” (2018: 81); o “ahora que voy relejendo «Tamar» con una mirada más benévola, levanto la vista y me emociono con ese parrafito escrito a mano que destila en briome negra la fuerza viva de la firma de él, al mismo tiempo que la de mi propio nombre, Tamara” (63).

Ahora bien, ese nombre inscrito al interior de *El libro de Tamar* ¿responde o no a la verdadera Tamara Kamenszain? En realidad, esta pregunta deja de ser importante frente a este tipo de artefactos, puesto que, como decía Ludmer, existen hoy ciertas literaturas que “no

---

<sup>8</sup> En este sentido, Kamenszain es parte de una constelación más amplia de autoras que en Argentina se vinculan, por un lado, al “Giro afectivo” (Deleuze, Ahmed, Sánchez Prado, Moraña, etc.), el cual representa una continuidad del “Giro subjetivo” que empieza a verse desde los años 80 con la emergencia, cada vez más acusada, de textos autobiográficos, autoficcionales, diarísticos, etc; y por otra, con una serie de autoras que ven la literatura como un medio para reivindicar ciertas luchas políticas desde el auge de los feminismos de la denominada “tercera ola” (Chiani, 2019: 3).

admiten lecturas literarias”, “esto quiere decir que no se sabe, o no importa si son realidad o ficción” (Ludmer, 2012: s/p). En su ensayo *Una intimidad inofensiva* (2016) Kamenszain identifica una especie de post-yo que “liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente”, pero “ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo aural, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria” (2016: 11). De este modo, la literatura no podría seguir siendo resultado de un “yo y/o mundo”, “sino que yo y mundo confunden ahora sus límites”, lo cual deriva en que el sujeto —entendido como un yo contaminado de manera permanente por “la vida, la experiencia, la historicidad”— quedaría sometido a “una permanente actividad desubjetivante que lo descoloca de sus límites identitarios” (Kamenszain, 2016: 12).

Este post-yo —caracterizado por Kamenszain como un *post-flâneur* a quien le interesa “el pasar de los hechos, la linealidad de su presencia en un continuo transparente y despojado de vueltas retóricas” (2016: 21)— es, seguramente, el tipo de yo indiferenciado que le interesa de las “novelitas” actuales, y el mismo yo que utiliza para, en clave híbrida —y a través del desconocido oficio de “narrar”— elaborar un posicionamiento estético que la sitúe como autora al interior de un campo literario específico: el de la Argentina del 2010 hacia acá, el del campo literario del presente, oponiéndose, así, a ese campo de los años 70 encarnado en el personaje de Héctor Libertella (quien representa ese “adelgazado yo enunciativo del formalismo” [Kamenszain, 2016: 11]): es solo a partir de esta oposición velada que Kamenszain logra reconciliarse y recuperar algo de “ese hombre que alguna vez amó”; no aquel que se oponía a la utilización del yo —o que lo ocultaba desde una retórica hiper formalista—, sino a ese otro que, en un arrebato de romanticismo, intentó, a través de esa misma escritura que desdeñaba, recuperar a la dama perdida.

## ***Realidadficción como postura autorial emancipatoria***

### ***Estudios autoriales***

Si aceptamos que *El libro de Tamar* es un texto que no admite lecturas literarias, y donde básicamente no importa si es realidad o ficción —pues lo que se pone de manifiesto es, justamente, la ambigüedad de la realidadficción— cabría hacerse la pregunta de por qué Kamenszain elige la hibridez como procedimiento estético, lo cual implica considerar la variable autor(a) en el análisis.

Cabe señalar que cuando decimos autor(a), no estamos pensando en el paradigma moderno de autor, ya muerto y rematado desde Barthes (1967) en adelante. Sino en esas conceptualizaciones del(a) autor(a) que surgen en los estudios autoriales, donde este sería, según José Luis Díaz, no ya esa figura “naif que funda la crítica biográfica” (2016: 57), sino más bien esa función compleja (Foucault, 1969) que opera al interior del texto y que se transforma en objeto cultural, afectado(a) por “el conjunto de normas y relatos culturales que determinan qué es un autor y moldean aquellas representaciones e interpretaciones” (Pérez Fontdevila—Torrás Francès, 2019: 12). La recuperación del autor(a) como función compleja al interior del discurso, pero también como objeto cultural cuyas representaciones dependen

del contexto, implica volver a pensar, desde el terreno de la crítica, en la problemática del género para el caso de las escrituras producidas por mujeres.

En efecto, para José Luis Díaz, el autor es “una estructura lateral y múltiple, atraída, a menudo, por la fuerza centrípeta de su obra; y, por otro lado, constante y necesariamente seducida por esas otras fuerzas de atracción figurativas que son los *escenarios autoriales* colectivos a los cuales se presta” (2016: 76, el subrayado es original). Son esos escenarios los que dictan al autor(a) “sus posturas” pero también “las diferentes escenografías de enunciación que estructuran los diferentes géneros en diferentes épocas” (Díaz, 2016: 76). Y si el escenario continúa siendo patriarcal y androcéntrico, “¿cuáles son los procedimientos y protocolos socioculturales por los que una escritora, pensadora o artista entra en escena como autora?”, se preguntan Bustamante y Pérez (2019: 677); “¿qué visados se les exige y cómo reafirman su autogestión en el escenario cultural?; ¿cómo se inscriben —o no— en sus cuerpos las actuales discusiones y narrativas políticas, económicas y culturales?” (677).

### ***El problema de las autobiografías en el caso de la escritura producida por mujeres***

Si una de las ideas más arraigadas al interior de la crítica es que la escritura de mujeres es, generalmente, autobiográfica (Golubov, 2019; Russ, 2019), ¿debemos leer a Tamara Kamenszain como un caso más de escritoras que escriben de su propia vida? ¿O hay, al interior de su libro, una propuesta nueva que, de algún modo, subvierte los marcos de legibilidad instalados por la crítica, proponiendo nuevas posibilidades para el discurso literario? Desde una perspectiva de género, ¿es posible pensar los procedimientos de hibridación como una “treta del débil” (Ludmer, 2021) frente a la autoridad heteronormativa? Podríamos pensar que este tipo de textualidades híbridas —al menos en el caso de Tamara Kamenszain— funciona como una estrategia para posicionarse “autorialmente” al interior de un campo literario específico, en el que los hombres siguen siendo la autoridad última que valida (o no) los textos producidos por mujeres. Dice Kamenszain en *Tamar*:

no puedo despacharme con lo que se me ocurra porque las propias palabras de mi exmarido me van marcando el límite, que es como decir que le van poniendo título a cada uno de estos fragmentos [...] en estos pasos de prosa que estoy empezando a ensayar, ¿cómo hago para no caerme al precipicio? Entre los versos de él y las citas de otros me voy a tener que ir arreglando. (2018: 34)

Según Planté, identificar la escritura de mujeres con la autenticidad “constituye uno de los elogios envenenados más recurrentes de la crítica decimonónica o incluso contemporánea” (1989: 238), ya que serían textos que se oponen a una elaboración artística intencional y deliberada por parte de un(a) autor(a). Ya exponía Carmen Ollé —una importantísima poeta peruana— que identificar el texto con la “intimidad” o la vida de la autora expresa la escasa amplitud crítica con la que se han recepcionado ciertas textualidades producidas por mujeres: “La necesidad obsesiva de bordear el tema del cuerpo ha hecho que la crítica la denomine poesía intimista. Esa manía de buscar en el poema el retrato de la intimidad de la escritora indica que como lectores no alcanzamos la madurez” (Ollé, 1998: 187). Haciendo un análisis de la poesía peruana escrita por mujeres, Bermúdez llegará a decir que el tratamiento del tema del “cuerpo” en estas escrituras no es, en ningún caso, una exposición de una “experiencia personal íntima”, sino que un recurso racional e intencionado desde donde establecer una

disputa política a partir del territorio estético: “el paraje corporal” se convierte en un “espacio transgresor”, pues el cuerpo será “el turbulento lugar desde el cual es posible inscribir e institucionalizar las silenciadas voces de las mujeres peruanas exiliadas, hasta la fecha, del escenario de la existencia textual” (1997: 303).

En efecto, creo que leer obras como *El libro de Tamar* solo como ejemplos de escrituras autobiográficas o autoficcionales sería pactar con un tipo de recepción (patriarcal) que ha tendido a homologar la escritura de mujeres a partir de etiquetas estereotipadas (como que “todas las mujeres escriben de su propia vida”) que, en última instancia, invisibilizan las complejidades particulares que cada una de estas escrituras presentan, y ponen a las autoras, nuevamente, en una posición de desventaja frente a sus pares masculinos. Por otra parte, negar el elemento autobiográfico sería igualmente absurdo, en la medida que, efectivamente, en *El libro de Tamar* se pone de manifiesto el juego deliberado entre realidad y ficción desde la primera página. En este sentido, leer este tipo de obras desde conceptos teóricos más amplios, como el de hibridez textual, postautonomía o transliteratura me parece hoy más pertinente, en la medida que son conceptos que permiten posicionar estas escrituras en horizontes de lectura más amplios, donde se reconoce que la literatura, en su conjunto, ha cambiado:

La postautonomía implicaría otro modo de producción del libro, otro modo de escribir y otra tecnología de la escritura, otro modo de leer, otro régimen de realidad o de ficción, y otro régimen de sentido: en síntesis, la postautonomía implica otro objeto y otro campo literario. Y también otras identidades literarias. (Ludmer, 2021: 320)

En este “otro campo literario”, sin embargo, el tema de las identidades femeninas y el posicionamiento de las autoras en los escenarios autoriales designados por el patriarcado sigue siendo un tema relevante para las mujeres que producen literatura. Esto queda demostrado en la incorporación explícita de estos temas en *El libro de Tamar*, libro que, en su hibridación, en su realidadficción, busca posicionar aquellas identidades desplazadas por el centro (aquellas escritoras o pensadoras cuyas parejas eran, también, escritores y pensadores; como el caso de Plath y Ludmer, mencionadas explícitamente en el libro) pero también —y sobre todo— instalar un tipo de práctica escritural que subvierta los mecanismos críticos con los que hasta ahora hemos analizado las (auto)figuraciones del yo en el campo literario, demostrando que, en realidad, todo tipo de escritura involucra a un yo que está enrevesado con el mundo, con la historia y con su experiencia personal. A partir del rescate de lo mínimo, de lo cotidiano, del documento, y, en última instancia, de la vivencia (del cuerpo), y su posterior mezcla con elementos ficcionales, Kamenszain logra (auto)identificarse, por una parte, como autora en el ámbito público, y por otra, engarzarse a una genealogía específica, es decir, a la larga lista de mujeres que han escrito impuramente, y cuyo gesto ha sido tradicionalmente minusvalorado.

## Conclusiones

En síntesis, *El libro de Tamar* es un texto que va más allá de lo literario, en tanto introduce una realidadficción como parte de su núcleo textual, lo cual nos lleva a incorporar a Tamara Kamenszain al interior de un campo cultural más amplio, donde los textos transliterarios,

postautónomos o híbridos son cada vez más comunes. Por otra parte, creemos que la utilización de la hibridez genérica responde, en este caso, a una postura autorial emancipatoria: si el campo cultural sigue siendo patriarcal y androcéntrico, los prejuicios en torno a la escritura de mujeres siguen intactos; uno de ellos es que “las autoras siempre escriben de su propia vida” (Russ, 2019). Frente a esto, proponemos que Tamara Kamenszain acepta, por un lado, el lugar dado para ella (el espacio privado de la autobiografía, la intimidad del yo) pero, desde ahí —y a través de una treta, de un juego— desfigura dicho lugar, tensionando las divisiones tradicionales de los géneros para proponer nuevas formas de textualidad que pongan en crisis el sistema literario actual. En este sentido, es probable que estemos frente a un tipo de hibridez particular, distinta a la de otros momentos de la tradición literaria hispanoamericana; hibridez que responde, en cierto sentido, a una “necesidad expresiva particular” (Rolnik, 2019), que se remarca de manera más acusada en el caso de las mujeres, y esto probablemente no sea casual ni azaroso.

### Bibliografía

- ASHCROFT, Bill—GRIFFITHS, Gareth—TIFFIN, Helen (1989): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London—New York, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203402627>
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BALUTET, Nicolas (2014): *Poética de la hibridez en la literatura mexicana posmodernista*. Madrid, Editorial Pliegos.
- (2020): “Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de hibridez en la literatura latinoamericana”. *Revista Alpha*, 50: 323-334. DOI: <https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000050798>
- BARTHES, Roland (1994) [1967]: “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Trad. Cristian Fernández Medrano. Barcelona, Paidós.
- BERMÚDEZ, Silvia (1997): “Sobre cuerpos y textos: la escritura un acto de amor y las mujeres poetas de la década de los ochenta”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIII/46: 301-312. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530942>
- BHABHA, Homi (2002): *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires, Manantial.
- BROWNE SARTORI, Rodrigo—SILVA ECHETO, Víctor M. (2004): *Escrituras híbridas rizomáticas. Pasajes intersticiales, Pensamiento del ENTRE, Cultura y Comunicación*. Sevilla, Arcibel Editores.
- BUSTAMANTE, Fernanda—PÉREZ, Aina (2019): “Ser autora Latinoamericana: procesos y estrategias de autor-representación”. *Revista Iberoamericana*, LXXXV/268: 677-686. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7802>
- CASAS, Ana (2012): “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En --- (comp.): *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros: 9-42.
- (2022): “Introducción. Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea”. *Revista Pasavento*, X/1: 173-181. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1763>

- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (1996): *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona, Puvill.
- CHIANI, Miriam (2019): *Literatura argentina de la última década. Problemas teóricos y tendencias II*. Proyecto de investigación. *Memoria Académica*, UNLP-FaHCE, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/py.882/py.882.pdf>
- CONTRERAS, Sandra (2022): “Tempo, escala, tiempos: el relato de larga duración de Tamara Kamenszain”. *Anclajes*, 26/1: 21-36. DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2613>
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, 2ª ed. Lima—Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar—Latinoamericana Editores.
- DE MAN, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos*, 29: 113-117.
- DÍAZ, José Luis (2016): “Muertes y renacimiento del autor”. En Aina Pérez Fontdevila—Meri Torras Francés (eds.): *Los papeles del Autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros: 55-78.
- ECHAVARREN, Roberto—KOZER, José—SEFAMÍ, Jacobo (2016): *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. Santiago de Chile, Ril Editores.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1977): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México, Nuestro Tiempo.
- FOUCAULT, Michel (2010) [1969]: *¿Qué es un autor?* Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Ediciones Literales.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- GOLUBOV, Nattie (2019): “Las temporalidades de la figura autorial femenina en la teoría angloamericana”. En Aina Pérez Fontdevila—Meri Torras Francés (eds.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria Editorial: 241-264.
- JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trads. Christian Ferrer—Sonia Mazzco—Esther Pérez. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.
- KAMENSZAIN, Tamara (1998): *Tango Bar*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2016): *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2018): *El libro de Tamar*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2020): *Libros Chiquitos*. Buenos Aires, Ampersand.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- LUDMER, Josefina (2012), *Lo que viene después*. Letras PUC, video en YouTube, el 27 de diciembre de 2012, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nI0wBaETdkA>
- (2021): *Lo que vendrá: Una antología (1963-2013)*. Ed. Ezequiel De Rosso. Buenos Aires, Eterna Cadencia.



- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1999): “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *RILCE*, 15/1: 239-250. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.15.26959>
- OLLÉ, Carmen (1998): “Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?”. En Karl Kohut—José Morales Saravia—Sonia V. Rose (eds.): *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 187-206. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879809-017>
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina—TORRAS FRANCÈS, Meri (2019): “Introducción: El género de la autoría”. En --- (coords.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria Editorial: 7-23.
- PLANTÉ, Christine (1989): *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. París, Seuil.
- RICHARD, Nelly (1996): “Latinoamérica y la posmodernidad”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 13-14: 271-280.
- ROLNIK, Suley (2019): *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Trad. Marcia Cabrera—Damian Kraus—Cecilia Palmeiro. Buenos Aires, Tinta Limón.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- RUSS, Joanna (2019): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Madrid—Sevilla, Editorial Dos Bigotes—Editorial Barret.
- SÁNCHEZ, Mariela (2009): “El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción, de Manuel Alberca”. *Olivar*, 10/13: 261-265.
- SCHMITTER, Gianna (2019): “Hacia unas *TransLiteraturas* hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura *trans* e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017)”. *América sin Nombre*, 24: 53-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.04>
- SHAW, Donald (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- VAISMAN, Luis (1983): “Literatura y otros estudios”. *Revista Chilena de Humanidades*, 3: 53-77.
- VILLENA, Francisco (2005): “La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 30: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>

© Valentina Paz Marchant Valderrama



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C