

AUTOFICCIÓN EN AMÉRICA LATINA: TEORÍA Y PERSPECTIVAS ANALÍTICAS**Raquel Gutiérrez Estupiñán**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*raquelgmx@yahoo.com***Erendira Hernández Balbuena**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

ereheba@gmail.com

Resumen: El panorama que aquí presentaremos se basa en la localización de trabajos recientes que tratan sobre la escritura del yo; más específicamente, sobre la autoficción y la variante de la autoficción breve. En todos estos trabajos, el referente obligado son las reflexiones teóricas provenientes de Francia, por lo cual empezaremos con un recorrido por algunas ideas relevantes al respecto, que permitan enmarcar las propuestas teórico-críticas, así como la producción de obras autoficcionales en el ámbito literario de la América hispánica. Los estudios llevados a cabo en España funcionan como un enlace entre el continente europeo y los países de América Latina, pues desde el inicio han extendido las reflexiones a toda la literatura autoficcional escrita en castellano, razón por la cual se encontrarán nombres de teóricos españoles.

Palabras clave: autoficción, escritura del yo, Latinoamérica, narrativa, teoría crítica

AUTOFICTION IN LATIN AMERICA: THEORY AND ANALYTICAL PERSPECTIVES

Abstract: The panorama that we will present here is based on the location of recent works that deal with the writing of the self; more specifically, about autofiction and the short autofiction variant. In all these works, the obligatory referent are the theoretical reflections coming from France, for which we will begin with a brief tour of some relevant ideas in this regard, which allow framing the theoretical-critical proposals, as well as the production of autofictional works in the field literature of Latin America. The studies carried out in Spain function as a link between the European continent and the countries of Latin America, since from the beginning they have extended the reflections to all autofictional literature written in Spanish, which is why names of Spanish theorists will be found.

Keywords: autofiction, writing of the self, Latin America, narrative, critical theory.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8031>

Recibido: el 3 de septiembre de 2023

Aceptado: el 5 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

Los orígenes de la reflexión sobre lo autoficcional

Diversos movimientos culturales, intelectuales y literarios, que tuvieron lugar sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, contribuyeron al surgimiento de la autoficción. Estas tendencias se pueden inscribir en un nuevo paradigma que se vio influenciado desde principios de siglo por las ideas saussurianas con respecto a la autonomía del lenguaje, y por el giro lingüístico y la afirmación de que el lenguaje es anterior al mundo expresado por él. En específico, la creación del término ‘autoficción’ debe enmarcarse en la década de los 70 en Francia, cuyo contexto cultural se caracteriza por “un relativismo cultural que potencia la espontaneidad, la subjetividad y lo original, pero rechaza la imitación de modelos clásicos” (Arroyo Redondo, 2011: 104). Como resultado del gran interés en el ‘yo’ y de la búsqueda de la expresión del individualismo, los géneros literarios canónicos se acercaron entre sí para dar paso a la creación de múltiples subgéneros. Contribuirían a ello el *nouveau roman*, un movimiento literario caracterizado por una marcada ruptura con las formas tradicionales de escribir novelas; asimismo, algunas ideas de Roland Barthes, máximo representante de la *nouvelle critique* y la proclamación de la muerte del autor, en 1968, para así conferirle al lector la tarea de dar significado a la narración. Un año después, Michel Foucault, en la conferencia —posteriormente publicada— *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) otorga al autor cierta influencia y participación en la creación de la obra literaria.

Por su parte, Philippe Lejeune, en *Le Pacte autobiographique* (1975), propuso criterios para el establecimiento de la autobiografía, los cuales estaban dirigidos a diferenciarla de la novela, mediante la coincidencia de la identidad de autor, narrador y personaje. En la tabla propuesta en ese libro (Lejeune, 1975: 28) quedaba vacía la casilla que combinaba el nombre del autor con el nombre del mismo en el pacto novelesco. En *Moi Aussi* Lejeune retoma la tabla citada (1986: 23) y describe el texto autoficcional como una zona fronteriza, a caballo entre dos sistemas de comunicación: el de la vida real, tal como funciona en la sociedad, y el de la literatura de ficción. En esta última autores y lectores, de común acuerdo, producen y consumen relatos que no deben ser tomados al pie de la letra, y que escapan a la distinción entre mentira y verdad (1986: 69; traducción libre nuestra).

En este contexto se da nombre a un género ya explorado por diversos autores, pero que no había sido clasificado dentro de una categoría específica de acuerdo con sus características. Es en aquella época cuando “otros géneros y técnicas narrativas se convertirán en apoyo de una escritura que necesita dar cuenta de una experiencia vital enriquecida por la perspectiva puesta en la realidad interior del individuo” (Negrete Sandoval, 2015: 228).

Cuando Doubrovsky ‘inventa’ el neologismo *autoficción*, concibe la escritura autobiográfica como el proceso de invención de ese personaje específico que es el autor. En su novela *Fils* (publicada en 2001) la autoficción se distingue de la autobiografía en dos planos: más libertad en el nivel de la enunciación, más limitaciones en lo relativo a la estructura temporal. La autoficción no se presenta como una historia verdadera, sino como una ‘novela’ que multiplica los relatos posibles del yo mismo (Gasparini, 2011: 15). Tampoco va en contra de la autobiografía, sino que la problematiza (hace una crítica de la autobiografía como discurso falsamente referencial), la dialectiza y desarrolla su potencial.

En 2007, Doubrovsky reafirma la paternidad del neologismo e insiste en que el homonimato es un criterio esencial de la autoficción. Además, afirma que la progresiva transformación de las manifestaciones de la escritura del yo se debe a la evolución en la emancipación del sujeto que, convertido en posmoderno, ha perdido toda unidad y toda homogeneidad. La autoficción es el medio para tratar de atrapar, recrear, rehacer en un texto, en una escritura, experiencias vividas que constituyen una ‘reinención’ (Genon, 2007).

La siguiente recopilación de caracterizaciones del discurso autoficcional, además de su carácter informativo, permitirá comprobar que todos los rasgos localizados en la autoficción están presentes en la literatura latinoamericana autoficcional, y al mismo tiempo localizar posibles diferencias que contribuyen a otorgarle un carácter propio.¹

Para Laurent Jenny (2003) la noción de autoficción surge como un cuestionamiento erudito de la práctica ingenua de la autobiografía. Erudito porque la paternidad del término se atribuye inicialmente a Serge Doubrovsky, escritor y a la vez crítico universitario francés, especialista en Corneille y profesor en Nueva York. Agrega Jenny que después de la publicación de su novela, *Fils*, otros escritores-académicos crearon autoficciones en las cuales sometían su biografía al juicio de su saber crítico. Así se pone en entredicho la pretensión de verdad de los hechos contados y surge la posibilidad de una autobiografía consciente de los efectos de discurso (aquí, el efecto de ficción) que produce. La autobiografía, entonces, ya no es tal, pues ahora el texto se pronuncia por la imposibilidad de decidir acerca de la verdad de una vida, la cual tal vez se deje aprehender mejor en los recovecos de la transposición ficcional que en el ordenamiento de un relato supuestamente fiel.

En los años posteriores a la puesta en circulación del término, la concepción de Doubrovsky perdió peso en favor de otras propuestas, como la de Vincent Colonna (2004), quien concibe la autoficción como la ficcionalización de la experiencia vivida. La autoficción sería un relato con apariencia autobiográfica, pero en el cual el pacto autobiográfico (que, siguiendo a Lejeune 1975), afirma la identidad de la triada autor-narrador-personaje, se ve distorsionada por inexactitudes referenciales. Colonna insiste en la importancia de la invención. Para él, en una obra de autoficción el escritor “se inventa una personalidad y una existencia conservando al mismo tiempo su identidad real” (en Genon, 2007).

Algunos críticos han señalado el carácter ‘impuro’ del género autoficcional, como Jacques Lecarme (1997) y Gérard Genette (1990). Marie Darrieusecq (1996), al afirmar que la autoficción no es un género serio, se refiere al tipo de acto de habla de la autobiografía y de la autoficción. Según esta autora, el acto ilocutorio propio de la autobiografía es simultáneamente un acto de aserción (afirmo que lo que cuento es verdad) y una petición de creencia y de adhesión dirigida al lector (no solo lo digo, sino que tienes que creerlo). En el caso de la autoficción el acto también es doble, pero contradictorio: la autoficción es una aserción que se dice fingida y al mismo tiempo sería (Darrieusecq, 1996: 377). Dicho de otro modo, el autor de autoficciones a la vez afirma que lo que cuenta es cierto y advierte al lector que no lo crea, es decir, lo pone sobre aviso

¹ Esta necesidad de señalar matices también será pertinente en el caso de la autoficción breve, como se verá más adelante y en nuestro artículo titulado “En torno a la autoficción breve América Latina” del presente dossier de *Lejana*.

frente a una adhesión a esta creencia. Entonces, todos los elementos del relato oscilan entre valor factual y valor ficticio, sin que el lector pueda decidirse por uno de los dos (Jenny, 2003).

Kouropakis y Werli (en Reeck, 2011:108)² consideran la autoficción como una nueva escritura del yo y señalan que se presenta revestida de ambigüedad. Esta se hace evidente con respecto al uso del seudónimo, especialmente útil en la autoficción porque permite distinguir con claridad “el hombre social” del “autor narrador”. Las preguntas que plantean son válidas para el examen de la autoficción en autores latinoamericanos. ¿Qué actitud de lectura adoptar? ¿Se requiere un pacto de naturaleza autoficcional? ¿En qué difiere del pacto autobiográfico o del pacto novelesco? ¿Qué sucede cuando esos criterios antitéticos de la autobiografía y de la novela se unen y funcionan en un mismo espacio, cohabitan al interior de un mismo universo, en un mismo texto? De las marcas de la autoficción, el nombre propio estaría allí para garantizar la identidad narrativa, pero puede haber casos en los que el nombre se encuentre enmascarado mediante el uso de un seudónimo o un juego de homonimia; es decir, el autor-narrador puede inventarse una identidad a través de un seudónimo ficcionalizante.

Desde la perspectiva de Arnaud Genon (2007), la autoficción es un género intermedio entre lo ficcional y lo factual, entre lo autobiográfico y lo novelesco, entre lo vivido y lo imaginado. Conduce al lector a adoptar una postura tan indecisa y compleja como la del autor en la medida en que ambas instancias establecen un ‘pacto de engaño’, tan extraño y perturbador como puede ser claro el ‘pacto de sinceridad’ de la autobiografía.

En un balance sobre los estudios de la autobiografía después de Lejeune, Jean-Louis Jeannelle (en Genon, 2007) identifica cuatro grandes puntos de referencia, cronológicos y de tendencias críticas, que presentamos de manera esquemática:

1. 1989/2004. Tesis, y después libro, de Vincent Colonna, quien entiende la autoficción como “el conjunto de los procedimientos de la ficcionalización del yo” y distingue autoficción fantástica, biográfica, especular e intrusiva.
2. 1996. Fin del largo periodo de desconfianza frente a la autoficción. Contribuyen a su legitimación estudiosos como Darrieusecq, Lecarme, Clerc.
3. 2001. Aparecen varias alternativas para referirse a la autoficción: ‘falsa novela’, ‘relato indecible’. Se interroga el modelo novelesco y no solamente el autobiográfico.
4. 2004 en adelante. Para Philippe Gasparini (2011: 18), toda narración autobiográfica tiende a desarrollarse como una novela.

Por su parte, Philippe Forest (2019) afirma que la autoficción “empieza ahí donde la expresión de lo vivido se voltea sobre sí misma para tomar en cuenta su dimensión ficcional”. Cualquier relato, aun el más íntimo, tiene una forma obligada de ficción. El concepto es tan acogedor que puede abarcarlo todo: desde Dante y Rousseau hasta escritores chinos y japoneses, pertenecientes a una tradición muy distinta de la occidental. Forest prefiere hablar de la ‘novela-del-yo’; los verdaderos inventores serían Cendrars y Céline, Breton y Aragon, y no Doubrovsky. En tanto invención del yo, la autobiografía conduce necesariamente a la autoficción.

² El trabajo de Ariane Kouropakis y Laurence Werli (2006) lleva el título de “Analyse du concept d’autofiction” y fue publicado por la Université de Rennes 2 (France).

Gasparini (2011: 11) insiste en que toda definición de la autoficción incluye una crítica de la autobiografía. La escritura del yo rebasa el nivel interpersonal para interesarse en las relaciones entre el sujeto y el mundo. Al apoyarse en una experiencia personal para describir hechos o fenómenos sociales, la escritura adquiere valor de testimonio.

A partir de los años 70, la escritura del yo se caracteriza por un constante cuestionamiento sobre los límites de su propia validez; el metadiscurso se ha vuelto parte integrante del relato. El interés actual de la autoficción es que permite designar el espacio genérico dentro del cual se anuda la nueva relación dialéctica entre escritura del yo y la crítica.

La autoficción en el ámbito latinoamericano: reflexiones teóricas

Una vez presentada la preeminencia de las reflexiones sobre la autoficción en Francia, antes de explorar lo relativo a la autoficción en América Latina revisaremos algunas propuestas provenientes de la Península Ibérica, por considerar que constituyen un puente entre la teoría, la crítica y la práctica de la escritura autoficcional francesas y las manifestaciones del género en otros países de habla hispana.

En España, los trabajos de Manuel Alberca se consideran una referencia obligada en los estudios sobre la autoficción. En su reseña de *El pacto ambiguo*, publicado en 2007, Íñigo Amo (2009) señala que el autor considera las novelas del yo como un tipo peculiar de autobiografías que se presentan como novelas; constituirían una ‘tierra de nadie’ entre el pacto autobiográfico y el novelesco. La autobiografía entabla un diálogo con otras formas narrativas, como la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia. Señala como precedente de la autoficción en la literatura española el *Lazarillo de Tormes* (anónimo, 1554), obra a la que considera modelo de novela del yo, y se refiere en seguida a Doubrovsky (con lo cual es patente la influencia del pensamiento francés en las reflexiones sobre la autoficción fuera del ámbito original) y pasa a mencionar, como autores de autoficción, a Sonia García Soubriet, Julio Llamazares, Francisco Umbral y Javier Cercas; del ámbito latinoamericano aparecen César Aira y Mario Vargas Llosa. Coincide Alberca con los teóricos franceses en que la identidad nominal entre autor, narrador y personaje es imprescindible en la autoficción. Señala asimismo que hay dos modos de identidad nominal: la explícita y la implícita (en esta última hay señales textuales identificadoras que suplen la mención del nombre del autor). Una aportación interesante es la de señalar la perturbación de las fronteras entre los niveles extradiegético, diegético y metadieético establecidos por la narratología genettiana.

En otro trabajo, Alberca (2005) extiende sus reflexiones en torno a la autoficción a la escritura del yo en América Latina. La autoficción, según él, “sintetiza lo autobiográfico y lo novelesco” y es definida como un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o como memorias). Se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal entre autor, narrador y personaje (A=N=P). Después de realizar un recorrido por los avatares de la noción, de plantear la

existencia de un ‘pacto ambiguo’³ y de proponer alguna caracterización, se aborda la autoficción latinoamericana. Entre los autores que menciona están Rubén Darío, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, Salvador Elizondo, José María Arguedas; entre los más recientes (para el 2006) figuran César Aira, Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Ricardo Piglia.⁴ Desde luego, escritoras latinoamericanas han abordado igualmente la autoficción.

La crítica española se ha ocupado de la autobiografía a partir de los años 90 y, más tardíamente, la crítica latinoamericana ha hecho lo mismo. Ana Casas (2014: 9) menciona en primer lugar la crítica argentina.⁵ Considera que las reflexiones surgidas en Francia son válidas para los textos autoficcionales producidos en España y en América Latina. De esta región menciona a escritores de una variedad de países, donde los autores cultivan las diferentes modalidades de la autoficción, de las cuales forma parte la autoficción breve.

Para Casas, la autoficción responde a una tendencia general del arte contemporáneo. Asumida la imposibilidad de un referente estable, los creadores se enfrascan en una búsqueda que va de lo introspectivo a la vinculación con la memoria colectiva y con el testimonio. Tienen asimismo cabida manifestaciones de carácter lúdico. Aunque la coincidencia del nombre del personaje con el del autor sea el primero y más confiable índice de autobiografismo, de otras muchas maneras puede el referente de la ficción remitir al propio autor, sirviéndose de marcas textuales que funcionan genéricamente al ponerse en relación con los datos del paratexto: nombres en la dedicatoria, compromiso del escritor en el prólogo, en el título o en los subtítulos; fotografía del autor, ficha biográfica o sinopsis, y cualquier elemento paratextual que se vea reflejado en el texto de un modo intencionalmente referencial.

Julia Érika Negrete Sandoval (2015, México) señala que en las décadas en las que se originó el debate acerca de la autoficción en Francia, en América Latina se producen obras en las que el autor es el protagonista de la historia, aunque ahora convertido en personaje de su propia ficción. Así, en estas historias convergen tanto características autobiográficas como novelísticas, además de moverse entre lo real y lo imaginario, con el objetivo de tener una mejor representación del autor mismo: “Los escritores se vuelcan sobre sí mismos, preocupados más por su ser en la escritura y en la cultura que por interpretar la historia o justificar su actuación dentro de ellas” (Negrete Sandoval, 2015: 228). Asimismo, la reflexión giraba en torno al relato testimonial, acercándose así a cuestiones igualmente planteadas al estudiar la autoficción, como

³ Alberca define “pacto ambiguo” en relación con la situación en la que la autoficción hace vacilar al lector, al proponerle un tipo de lectura que lo conduce por derroteros inciertos. Por una parte, parece señalar la existencia de un pacto novelesco; por otra, la identidad del autor, del narrador y del personaje, le sugieren una lectura autobiográfica. Esto apunta hacia cierta gradación variable y compleja en la cual el lector debe descifrar los textos situados entre dos pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio (Alberca, 1996).

⁴ Nótese, en este recuento, la casi ausencia de nombres de escritoras, a pesar de que numerosas obras de autoficción (novela, autoficción breve, cuento u otros géneros) han sido escritas por mujeres. Al respecto, faltan estudios sobre obras autoficcionales de mujeres que escribieron durante la Guerra Civil española, la época franquista o bien desde el exilio: Carmen Martín Gaité (por ejemplo, *El cuarto de atrás*), Rosa Chacel, María Teresa León, Concha Méndez, María Luisa Elío, Ana María Matute, por referirnos aquí a escritoras españolas. Se encuentran igualmente rasgos de autoficción en obras escritas por mujeres viajeras.

⁵ Con nombres como Nora Catelli (2006), José Amícola (2007), Julio Premat (2009), Alberto Giordano (2013) (en Casas, 2014).

la relación entre ficción y realidad, la exaltación de la experiencia del autor y las fronteras difusas de los géneros. El género testimonio respondió a los cambios sociales, políticos y culturales, partiendo de la necesidad de liberarse de ideologías individualistas y burguesas provenientes de Europa (Jameson, 1992 en Negrete Sandoval, 2015). Así, entre los años 60 y 80 el debate giró en torno a la búsqueda o creación de un género que cobijara al testimonio (Acedo Alonso, 2017). La narración en los textos testimoniales ha formado parte de un proceso en el que un sujeto es testigo y, a la vez, protagonista de acontecimientos sucedidos durante conflictos armados en Latinoamérica. Así, el sujeto participa “de manera activa en el desarrollo histórico de su país, a manera de agente histórico” (Vázquez Medeles, 2011: 71). En este sentido, Mónica Quijano (2013) considera que algunos relatos testimoniales pueden presentar rasgos autoficcionales debido a que cuentan con un narrador intradieгético, se utilizan los soportes de los discursos orales y testimoniales, además de que indagan en la identidad propia a través de la recolección de las memorias familiares.⁶

Según la mayoría de los estudiosos, la autoficción nace de la superposición entre criterios paratextuales que proponen un ‘pacto ficcional’ y el criterio onomástico de la triple identidad (A=N=P) asociada al pacto autobiográfico. Cita Reisz (2016) el ‘pacto ambiguo’ de Alberca, entre el autor y el lector. Al respecto, son significativas las palabras de dos escritores. Mario Vargas Llosa, en *Historia secreta de una novela* (2001) escribió sobre “ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción”.⁷ César Aira afirmó, en una entrevista realizada en el 2006, que “Mis novelas son mi auténtico diario”. A partir de estas frases Reisz hace notar que toda novela es un poco autobiográfica y un poco ficticia, y se refiere a la capacidad de los lectores para hacer deslindes entre la representación realista de personas (César Aira como personaje en *Cómo me hice monja*) o de lugares vinculados a autores (Coronel Pringles, lugar de nacimiento de Aira, o Piura, donde vivió Vargas Llosa hasta los nueve años), lo cual deja una marca particular en el trabajo imaginativo que implica el proceso de lectura. Reisz plantea asimismo que un rasgo diferenciador de la autoficción puede ser la inscripción en el relato de un narratario, lector implícito o lector real (nociones de Genette, Booth y autores varios, respectivamente), que la autora considera designaciones alternativas para hacer referencia a una especie de fantasma de receptor cercano al autor.

⁶ Según Quijano, el testimonio, la novela, los dramas históricos y la autobiografía son textos híbridos debido a que en ellos se conjuntan algunas características del género autoficcional, ya que “lleva[n] al lector a establecer un vínculo referencial mucho más directamente que con otro tipo de relatos fictivos” (Quijano, 2013: 174). La autora ejemplifica este punto en dos obras de escritores mexicanos: *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz y *Los rojos de ultramar* (2005) de Jordi Soler. En el primero de los casos se recuperan las memorias de algunos familiares emigrantes ucranianos. En el segundo, se aborda el legado que dejó un abuelo catalán, también emigrante. Es así como en ambos textos se propone un “pacto ambiguo” entre lo ficcional y lo autobiográfico.

⁷ El relato “Los vientos” (2021), del mismo autor, corrobora esta afirmación. Con motivo de un acontecimiento — que tuvo muchas repercusiones en redes sociales— de su vida personal, este relato se leyó como la versión ficcionalizada de lo que acababa de ocurrir, y se prestó a múltiples interpretaciones. No obstante, debe tomarse en cuenta que el texto contiene igualmente ecos de otras vivencias de Vargas Llosa en Madrid (“un Madrid distópico y a la vez fácilmente imaginable”, según los editores de la revista.) Véase <https://letraslibres.com/magazine/mario-vargas-llosa-los-vientos-un-cuento-inedito/>.

En su trabajo sobre la autoficción en América Latina, Julia Érika Negrete Sandoval (2015) también inicia refiriéndose a Doubrowsky para hacer notar el desafío que representó su propuesta frente a uno de los principios fundamentales de la autobiografía establecidos por Lejeune, a saber, la identidad nominal entre autor, narrador y personaje. La autobiografía ha seguido la senda de la escritura novelística y ha abierto vías para la consideración de las consecuencias de la presencia del autor en su texto. En América Latina la práctica de la autobiografía ha seguido caminos distintos a los de Europa, por lo que debería construir sus propios parámetros de interpretación.

Según la misma autora, no se detecta una verdadera tradición de escritura autobiográfica en los países hispanohablantes del continente americano. Si bien hay narraciones en primera persona en los escritos de las épocas de la conquista y la colonia, el yo ha manifestado una finalidad testimonial, es decir que, por las circunstancias histórico-sociales, el interés por el yo ha quedado subordinado a preocupaciones de tipo ideológico o social. Los deberes patrióticos han inhibido, si puede decirse, la pulsión narcisista de expresar asuntos más personales. Este apego a circunstancias externas en detrimento de la exploración interior se observa hasta mediados del siglo XX. En los años 60 y 70 aparecen textos más cercanos a lo autobiográfico,⁸ pero sin llegar a situarse de manera decidida dentro de este género. Habría que esperar los años 80 y 90 para que se publiquen autobiografías y memorias en número más importante.

Al mismo tiempo, la narrativa de ficción empezó a poner énfasis en lo autobiográfico. Ana Caballé atribuye esta nueva actitud a la globalización y a la cultura de masas, mientras que Noé Jitrik lo ve como consecuencia del cambio de relaciones entre lo público y lo privado: lo primero ya consolidado (en Negrete Sandoval, 2015: 225), quedó libre un espacio para la expresión de lo personal. Negrete Sandoval señala un vacío teórico en torno a la autobiografía en América Latina. Como en todos los recuentos sobre el recorrido de la autoficción, la referencia inevitable son los textos y las reflexiones teóricas surgidos en Francia, así como la mención de los materiales producidos en España y, por extensión casi inmediata, en América Latina. Como sucede en otras latitudes, “no hay consenso [en cuanto a la autoficción]” ni se ha terminado de establecer como género literario o crítico. Señala esta autora que “la autoficción sugiere problemas más complejos y estimulantes que su determinación genérica: la concepción de autor y autoría, las figuraciones del yo del autor, ficciones de autor o autoficciones —en el sentido que Julio Premat atribuye al término⁹—, así como los alcances estructurales de la presencia del autor en la obra, entre otras” (en Negrete Sandoval, 2015: 225).

⁸ Como *A la orilla de este río* (1964) de Manuel Maples Arce, *Confieso que he vivido* (1974) de Pablo Neruda, *Persona non grata* (1973) de Jorge Edwards; Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Gustavo Sáinz, Sergio Pitol y Carlos Monsiváis escribieron autobiografías, compiladas en “Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos” (Negrete Sandoval, 2015: 224).

⁹ Julio Premat (*Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, 2009) concibe la ‘ficción de autor’ o autoficción como la construcción de una imagen de sí mismo que el autor emprende en una o varias de sus obras y que, junto con la imagen pública conocida por otros medios, constituye lo que se ha dado en llamar ‘figura de autor’, esto es, la caracterización discursiva del autor y un modo de ser en la sociedad (en Negrete Sandoval, 2015: 232, n. 5).

Algunos de los estudiosos que han teorizado acerca de la autoficción, su definición, sus características y su cercanía con otros géneros literarios en Latinoamérica son los que en seguida se mencionan. José Amícola (2007, Argentina) comienza por definir la ‘autofiguración’ de la siguiente manera: “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (2007: 14). Entre las autobiografías de autoras y autores estudiadas por Amícola se encuentra la de Eva Perón, la cual, a pesar de no haber sido escrita por ella misma sino por el periodista Manuel Panella da Silva, está situada entre “el panegírico político, la autobiografía impropia y la autoficción” (Amícola, 2007: 168). Este ejemplo ilustra la cercanía de la autobiografía y la autoficción en una obra concreta. Claudia Nélica Fernández (2008) destaca el hecho de que Amícola emplea elementos de lecturas feministas hechas por S. Benhaboib y J. Butler para hablar de la autobiografía escrita por mujeres como un género en el que se manifiesta tanto la autorrepresentación como la expresión de lo público y lo privado, y en el cual es posible reflexionar acerca del género (*gender* y *genre*) y su incidencia en la construcción del sujeto.

La autofiguración y sus manifestaciones también son estudiadas en los aportes de Julio Premat (2009, Argentina). Según este autor, en su estudio dedicado a la literatura de autores canónicos argentinos¹⁰ y la formación de estos, la obra literaria es producida a la par de la construcción de una ‘figura de autor’; esta es una estrategia para ‘reconstruir’ la identidad del escritor y puede ser estudiada textual y extratextualmente. La construcción de dicha figura se lleva a cabo por medio de una ‘autorrepresentación negativa’: “La paradoja sería una manera de ocupar un lugar, así como la modestia o la anulación de sí mismo son modos de definir una identidad de escritor a la vez dialéctica y potente” (Premat, 2009). El autor, gracias a la formación de una ‘figura de autor’, aparece en la narración de distintas formas, a veces oscilando entre autor y personaje para autorrepresentarse de la manera en la que se considera a sí mismo o como quisiera que lo hicieran los demás, esto a través de la invención de sí mismo. De este modo la autorrepresentación del autor se relaciona con la autoficción, dentro del texto y a partir de este. La figura del autor se construye dentro y a partir del texto, y no en todos los casos se ciñe a la realidad referencial, ya que convertirse en escritor implica la creación de una identidad ‘enigmática y ficticia’ para dar cabida a una dimensión misteriosa en el texto: “La autoficción en este caso es, a ojos vistas, una etapa indisociable del proceso de creación de una obra; es decir, no solo de escritura, sino también de circulación inteligible y de reconocimiento, o sea, de existencia social” (Premat, 2009).

Alberto Giordano (2013, Argentina) ha dedicado algunos de sus trabajos a estudiar las manifestaciones autobiográficas debido a su interés en la posibilidad que posee este tipo de textos para, según el autor, registrar, narrar, volver más activa e intensificar la vida. Siguiendo los aportes de Alberca (2007) acerca del conjunto de características reales e irreales que se

¹⁰ Cada capítulo del libro está dedicado a uno de ellos: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y Cesar Aira. Nótese que varios cultivan la narrativa breve, cuestión que abordaremos en “En torno a la autoficción breve América Latina” del presente monográfico de *Lejana*.

entremezclan en la formación del ‘yo autoficcio’, Giordano afirma que la autoficción “corrige los vicios humanistas del relato autobiográfico porque es capaz de potenciar las fuerzas de lo ambiguo hasta el límite de sus posibilidades” (2013: 12). Este relato ambiguo tiene la capacidad de explotar las posibilidades atípicas de lo autobiográfico que lo alejan de la ‘realidad’, aunque no pierde su capacidad de verosimilitud. Es aún más relevante la vida o las ‘inclinaciones íntimas’ que llevaron al autor a escribir un relato autoficcional que expresa tonalidades de su subjetividad, que el hecho de que el relato esté fundado en sucesos testimoniales o ficticios, o si ambos discursos se mezclan entre sí.

Diana Nicoleta Diaconu (2017, Colombia), quien aborda tanto la crítica como el análisis textual, considera que ciertos acercamientos teóricos actuales distorsionan el estudio de la autoficción ya que, al buscar la universalidad, pierden la capacidad de crear teorías modestas y concretas. De hecho, algunas de ellas, como la de Casas (2014), son consideradas “vírgenes de teoría”. Diaconu considera que un buen punto de partida es una definición de autoficción clara, sencilla, aunque de “reducido alcance”, que establece que la autoficción tendrá lugar siempre que en un texto el autor, el narrador y el protagonista posean el mismo nombre y sea posible clasificarlo como novela.¹¹ Desde este punto de vista, algunas propuestas, como la de Angélica Tornero (2015, México), señalan el deseo infundado de incluir cualquier manifestación literaria del yo en la autoficción. Tornero estudia *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño y considera el texto como autoficcio, sin que haya una identidad nominal A=N=P.¹² Para Diaconu la flexibilidad es necesaria y útil en el estudio de la autoficción solo si se considera el contexto cultural. La flexibilidad no es, por tanto, un valor intrínseco. Por ello, la autora estudia el género literario desde una perspectiva enriquecida por algunos aportes de Bajtín: “como un organismo vivo, nacido no solamente en el contexto estrecho de la historia literaria, sino, sobre todo, en el más amplio, cultural y social, como respuesta a una necesidad histórica” (en Diaconu, 2017: 38). De manera que la autoficción no debe ser vista como un género sucesivo sin reformulaciones o quiebres, sino debe ser considerada como un género que surge en respuesta al rechazo de la novela, a la vez que intenta explorar nuevas maneras de expresarse para el sujeto contemporáneo, “nace como una reacción frente al pacto novelesco y a las convenciones de la novela, y no como una variante de la autobiografía” (Diaconu, 2017: 42).

Perspectivas analíticas en autoficciones latinoamericanas

Como hemos visto, Manuel Alberca ha establecido listados de obras autofccionales en América Latina, que van desde obras de Rubén Darío (en los años 20), pasando por Borges, Salvador Elizondo, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Edwards, Carlos Fuentes (años 60-70, muchos son autores de la generación del *boom*). Sin embargo, la autoficción se manifiesta

¹¹ Como demuestra la existencia de la autoficción breve, el criterio de ‘novela’ es insuficiente para dar cuenta de la autoficción en sus diversas modalidades.

¹² Según Tornero (2015) esto se debe al “espíritu revolucionario” de Bolaño y al cuestionamiento que hace de las figuras del autor y del narrador, consideradas por Bolaño como anticuadas. Además, este se propone transgredir al sujeto concebido como fuente de la verdad y del texto. Más adelante se abordará el artículo de Tornero.

con mayor profusión en la década de los 80, con obras de autores como *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz, *Los rojos de ultramar* (2005) de Jordi Soler, *Las hojas muertas* (1984) de Bárbara Jacobs (México); Ricardo Piglia y César Aria (Argentina), Fernando Vallejo (Colombia/México) y Roberto Bolaño (Chile) (Negrete Sandoval, 2015: 235-236), así como Pedro Juan Gutiérrez (Cuba) y Alejandro Zambra (Chile), y los mexicanos Julián Herbert, Guadalupe Nettel, y Verónica Gerber.¹³

Las reflexiones de Diana Diaconu (2017), quien propone abandonar la visión optimista en cuanto a todo lo que implica la autoficción, son un buen ejemplo de que en América Latina ya hay una tendencia a ir tomando distancia frente a ideas provenientes de Europa (Francia y España, sobre todo, pero también Alemania) y a atender a los contextos específicos en los que surgen las obras autoficcionales, más que a ‘aplicar’ conceptos nacidos en otras latitudes, por mucho prestigio que hayan alcanzado. Diaconu critica que se designe como autoficción obras que proponen pactos narrativos muy distintos, y también que el criterio de selección sea demasiado amplio, lo que conlleva a que la idea de género se difumine. Critica asimismo la tendencia a establecer listados de autores autoficcionales como los que han hecho muchos estudiosos en todas las latitudes, por considerar que muestran un “desdén de la teoría, muy propio de la época posmoderna” (2017: 48).¹⁴

Según Diaconu, el recurso a la autoficción por parte de escritores latinoamericanos se debe a la búsqueda de un pacto de lectura que cuestione las convenciones novelescas tradicionales y la intervención del autor. El género autoficcional representa una toma de posición ante la novela existente, se deriva de ella, entra en diálogo con ella para cuestionarla e invitarla a renovarse. Un planteamiento novedoso de esta autora —y que apunta hacia una actitud crítica frente a las teorías heredadas de Europa— es que el nuevo género autoficcional nace como una reacción frente al pacto novelesco y a las convenciones de la novela, y no como una variante de la autobiografía. Recurre al ejemplo de Fernando Vallejo para ilustrar “la necesidad de muchos de los nuevos narradores del *posboom*¹⁵ de desprenderse de la anquilosada tradición novelesca para reconectar el discurso literario con la realidad y con la verdad” (Diaconu, 2017: 43). En su recorrido, primero por el cine y luego por diversos experimentos de escritura, Vallejo encontró ‘salida’ en la autoficción, como una alternativa ante géneros superficiales y anecdóticos como la

¹³ Abida Ventura (2018) reconoce que el género de la autoficción lleva unos diez años instalado en la literatura mexicana. Lo interesante de su reflexión es que menciona obras de escritores muy recientes: *No contar todo* (2018), de Emiliano Monge y *Perseguir la noche* (2018) de Rafael Pérez Gay, que construyen novelas a partir de hechos de la historia de sus familias. Otros autores son Julián Herbert (*Canción de tumba*, 2011), Guadalupe Nettel (*El cuerpo en que nací*, 2011) y Verónica Gerber (*Conjunto vacío*, 2015). La tendencia al cultivo de la autoficción puede deberse a la necesidad de convertir en ficción la propia vida, pero también puede vincularse a una moda o incluso a una estrategia del mercado editorial. Al respecto, Ventura recoge opiniones de varios editores. En general, manifiestan no estar de acuerdo en que se trata de un mero asunto de mercadotecnia, sino de un síntoma cultural, y opinan que el interés por la autoficción responde a la avidez de los lectores por historias producto de la realidad.

¹⁴ No obstante, esos listados pueden ser útiles en un primer momento. La de Diaconu incluye, para los escritores latinoamericanos, a César Aira, Sylvia Molloy y Ricardo Piglia.

¹⁵ Para Aníbal González (2014) el *posboom* se caracteriza por otorgar mayor énfasis a la subjetividad individual y representa una diversificación de la visión narrativa, con obras de Severo Sarduy, Elena Poniatowska y Alfredo Bryce Echenique. Es uno de los pocos estudiosos en subrayar la entrada al mercado editorial de las escritoras: Isabel Allende y Diamela Eltit (Chile), Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa (México).

biografía y la autobiografía (y también el cine), con lo cual se invalida la hipótesis de que la autoficción sería una variante de la autobiografía.

Otro autor en el que se interesa esta estudiosa colombiana es Roberto Bolaño. En *Los detectives salvajes* (1998) se establece un pacto autoficcional sin que se dé la identidad nominal A=N=P, porque el autor cuestiona las figuras del autor y del narrador, que considera caducas. El escritor se propone dinamitar al sujeto concebido como fuente de verdad en el texto. Con respecto al mismo autor, Aníbal González (2014) considera que el entrecruzamiento de la autobiografía y la ficción vuelve borrosas las fronteras entre la figuración del autor y el autor 'real'. *Los detectives salvajes* serían el paradigma de la escritura autoficcional.¹⁶

José Amícola (2007, Argentina) tampoco se sustrae a la tendencia a realizar un recorrido por distintos autores franceses que se han ocupado de la autoficción (desde luego, Doubrovsky, al lado de Lejeune, Genette, Lecarme, Colonna). En las obras de los escritores argentinos que examina, detecta una mezcla de escritura ficcional con un compromiso autorial. En obras de Borges ("El Aleph", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") se señalan cuestiones autobiográficas que tapizan el texto "a la par que dándoles visos ficcionales con amplio margen de invención".¹⁷ De ahí que este estudioso se refiera a la autoficción como "la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica" (2008: 198), con su pudor por los nombres propios y referenciales hacia fuera del texto. Debido a la orientación hacia la fabulación y la refabulación del yo autorial en la autoficción, no cabe duda de que "sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción, que dependen de la primera para su constitución" (Amícola, 2008: 198). Como se ve, esta postura es opuesta a la de Diaconu (2017), con lo que se ilustra la ausencia de consenso en las reflexiones sobre la autoficción entre los estudiosos latinoamericanos.

Más recientemente, las obras de César Aira (n. 1949) se consideran representantes de lo que Amícola (2007) llama "esta manía argentina por la autoficción". En la novela corta *Cómo me hice monja* (1993), el autor cuenta, en primera persona, 'su historia', a partir de los seis años, cambiando el sexo del narrador, una niña que conserva el nombre de 'César'. Estamos ante una muestra de identidad sexual nómada e inestable.¹⁸ En *Los misterios de Rosario* (1994), contra el

¹⁶ Propone González emplear la expresión 'los del Milenio' para referirse a los escritores posteriores al *posboom*. Estos autores recientes han adoptado la autoficción como una de sus prácticas preferidas, afianzando de este modo en las últimas décadas la figuración del autor como un personaje autocrítico, dubitativo y dudoso, a veces algo fantasmal, aunque siempre inseparablemente entretelado con su texto, lo cual obliga a los lectores a hacer referencia al contexto biográfico del autor para interpretar la obra. La variedad de los matices de la autoficción está representada en novelas como *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vásquez, colombiano; o *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, del argentino Patricio Pron.

¹⁷ Amícola menciona los textos de Borges sin considerar su pertenencia a la variante de la autoficción breve.

¹⁸ Kristine Vanden Berghe (2012, Bélgica) argumenta que, debido a que entre el texto y la vida no hay una clara diferencia, el final del texto implica que termina la vida del protagonista narrador: "Cuando termina el proceso de escritura, muere también el autor de autoficción, que solo vive por gracia de sus textos y que solo renace de sus cenizas cuando vuelve a publicar" (2012: 275). Apoyándose en los aportes de Manuel Alberca con respecto al "pacto ambiguo" y la combinación de la ficción y "verdad" en la narrativa autoficcional, la autora llama la obra de Aira una "fabulación grotesca", debido a los elementos inverosímiles en el texto; esta pertenece, entonces, a la clase más fantástica de la literatura autoficcional. El relato puede ser leído como una imagen alegórica de la condición del escritor y de la escritura autoficcional de finales del siglo XX. Esto se debe a que Aira no solo construye una imagen

pudor de la novela autobiográfica, el texto usa con profusión nombres propios de personas reales para crearles peripecias desatinadas. De nuevo, para Amícola el telón de fondo para la lectura de la autoficción es la novela autobiográfica.

Un estudio que destaca el papel que juega la memoria en la construcción de una autoficción es el que realiza Angélica Tornero (2015) acerca de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. En esta novela se relata la historia, en forma de diario, de un estudiante de 17 años en México. Además, se reconstruyen las vivencias de los poetas Ulises Lima y Arturo Belano, el *alter ego* de Bolaño que aparece en algunas de sus obras. Pese a la falta de identidad nominal entre el autor y el personaje, las múltiples referencias a situaciones, lugares y personas con las que convivió Bolaño muestran que la novela tiene rasgos autoficcionales: “No se trata de buscar en la novela la verdad de los hechos sobre la cultura mexicana, sino de aproximarse a una experiencia puesta en trama en torno a una época” (Tornero, 2015: 51). Para Tornero, el autor de la novela realiza un acto performativo debido a que Arturo Belano no es solo un personaje, sino que constituye narrativamente a Bolaño. Así, se sugiere pensar en las autoficciones no como representaciones de un sujeto, tampoco como correspondientes a cierto estatuto de verdad, sino que pueden comprenderse “a partir de la relación yo-otro, en el marco de un contexto, configurado con personajes, tiempos o espacios, que tuvieron su correlato en la vida real” (Tornero, 2015: 54).

Julia Musitano (2016, Argentina) analiza la novela corta *El nido de la serpiente* (2006), del cubano Pedro Juan Gutiérrez, historia en la cual el personaje protagonista es, a su vez, el autor-narrador que cuenta los acontecimientos de su propia adolescencia en la década de los 60, época en la que Cuba se reorganiza después de la revolución. Una vez asumida la identidad nominal A=N=P, se puede decir que el texto es verdadero y falso a la vez. Musitano complementa: “lo que importa no es si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, sino que la ficción de la autonovela se funda en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos” (2016: 158). Es por ello que la autoficción funciona gracias a la *retórica de la memoria* y la *escritura de recuerdos*,¹⁹ dos elementos que se fusionan para permitir que el relato produzca sentido y tenga una sucesión coherente y verosímil de momentos no ficticios. Para la autora, relatar la vida propia, sobre todo la pasada, provoca que surja la “temporalidad del recuerdo”: “Escribir sobre uno implica inevitablemente un trabajo con la memoria; y cuando el recuerdo se apropia del relato, el tiempo se arremolina, la percepción se descompone y las continuidades se fragmentan” (2016: 158). Por lo tanto, *El nido de la serpiente*, al presentar un narrador en primera persona, que sobrevivió a una época violenta en su país natal y puede contarlo, permite llevar a cabo un “ejercicio de creación estética” en la que él mismo crea un yo a partir de los recuerdos de su juventud.

de sí mismo como individuo, sino que también ofrece elementos suficientes para meditar acerca del papel del escritor como integrante de un grupo profesional y social.

¹⁹ Los términos son tomados por Musitano de los estudios realizados por Alberto Giordano y plasmados en su obra *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006). La autora complementa dichos términos con aquel de “el desbarrancadero de los recuerdos” acuñado por ella misma, y que refiere a “la indiscernibilidad entre la realidad y la ficción, así como la oscilación del personaje entre el ser y el no ser” (Musitano, 2016: 160).

En *Formas de volver a casa* (2011), del chileno Alejandro Zambra, se relata la historia de un niño de 9 años en Chile en la década de 1970. A pesar de que en la narración no hay una identidad nominal A=N=P al estilo clásico, según Alexandra Saavedra Galindo (2017, México), puede ser leída como una obra autoficcional debido a que de manera implícita e imprecisa sí se establece tal identidad (la misma edad entre las tres instancias, el lugar de residencia de los padres, los estudios universitarios, la profesión, entre otros). Por otra parte, en la obra se hace mención de tres acontecimientos que marcaron la historia de Chile: la dictadura de Augusto Pinochet y dos terremotos, uno ocurrido en 1985 y el otro el 27 de febrero de 2010. Es allí cuando, según Saavedra Galindo, el punto de vista requerido no es aquel en el que entra en juego la noción de fidelidad personal a los hechos ocurridos, sino que “[h]ay responsabilidades y sentidos de la lectura que dejan de ser individuales y son simultáneamente colectivos” (2017: 98). Debido a que el campo en el que se manifiesta lo autoficcional es colectivo, *Formas de volver a casa* se convierte en una obra que explora nuevas maneras de dar cuenta de lo individual, no solo relacionadas con la expresión de lo íntimo. Además, los procedimientos autofccionales (un diario, la funcionalización de la vida, los recuerdos explícitos y anecdóticos de Zambra, entre otros) hacen evidente, según Saavedra Galindo, la intención del autor por mostrar diversas formas en las que los recuerdos pueden ser modificados.

En cuanto a escritoras que han incursionado en el terreno de la autoficción, se encuentran obras como las que en seguida mencionaremos. José María Fernández Vázquez (2022) examina la novela *Transterrados* (2018), de la colombiana Consuelo Triviño Anzola. Según el autor, esta obra se caracteriza por ambigüedades que construyen una relación entre las dificultades de los emigrantes latinoamericanos en Madrid y la ficción. La autoficción se hace presente a través de la transformación de la narradora en coprotagonista con el fin de denunciar las problemáticas de personajes sin voz social. Se señala la posibilidad latente de que Consuelo Triviño haya plasmado sus sentimientos de desarraigo a través de los personajes y la narradora de manera oculta en la ficción.

En *Helena Araújo, el devenir afuera: de la colonia al exilio, de la confesión a la autoficción*, de María C. Sánchez (2012), se afirma que en la obra de la colombiana Helena Araújo (n. Bogotá, 1934) convergen la autoficción y la escritura femenina. En la formación del ciclo interno de la obra de Araújo se da un quiebre tanto en lo temporal como en lo espacial, el cual interrumpe las relaciones simétricas entre el tiempo y el espacio del personaje femenino, transversal a toda su obra. Las obras de Araújo tratadas en el texto son las novelas cortas *Fiesta en Teusaquillo* (1981) y *Las cuitas de Carlota* (2003), así como los libros de cuentos *La M de las moscas* (1970) y *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009), donde es notoria una ruptura en la representación del tiempo y del espacio que contribuyen a conformar la autoficción. Esta última se construye al ritmo del desarrollo de las obras y puede observarse cuando la continuidad temporal de la obra deviene en discontinuidad, pues el espacio ha dejado de ser la referencia inmediata y real desde la cual se escribe. El exilio personal de Araújo como evento puramente biográfico se filtra en la formación de su obra como discontinuidad con un espacio y un tiempo que antecede al exilio mismo, en virtud de un proceso paradójico que su obra va a revelar cuando la simetría entre autora y personaje se dé justamente como una asimetría, como una discontinuidad.

En *Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de papeles falsos y los ingravidos de Valeria Luiselli* (2016), Teresa González Arce analiza dos libros de Valeria Luiselli: *Papeles falsos* (2010) y *Los ingravidos* (2011). Señala la autora que en ambos hay procesos autoficcionales. También se examina el límite genérico de los dos libros, ya que en su obra Luiselli fusiona la novela (corta), el ensayo, la autobiografía y el diario. A pesar de que *Los ingravidos* se presenta como una novela, pueden encontrarse diversas similitudes entre la autora de la novela y la protagonista de la historia, lo que desvía la categoría novela hacia la autoficción: ambas son mexicanas, son escritoras, han vivido en Nueva York, fuman, tienen ojeras marcadas y ojos grandes. Por otro lado, es posible identificar en la joven protagonista algunas de las vivencias, características físicas y rasgos de carácter que Luiselli menciona en su autobiografía, incluida en el libro de ensayos intitulado *Papeles falsos*. Asimismo, Luiselli, durante una entrevista (afirma la autora del artículo), menciona que algunas de las vivencias de la protagonista de su novela en realidad le sucedieron a ella. Tomando como muestra los rasgos propios de un texto autoficcional que se han señalado hasta el momento, es posible caracterizar la novela de Valeria Luiselli como una obra que reúne elementos propios de la autobiografía y el diario, aunque se evidencia el acercamiento a la ficcionalización de la realidad de la autora.

Conclusiones

Nuestra reflexión ha quedado enmarcada en los estudios sobre la autoficción, a partir de una filiación con lo realizado sobre todo en Francia y España, para posteriormente examinar algunas muestras de obras, reflexiones teóricas y enfoques analíticos originados en el ámbito latinoamericano. El recorrido ha mostrado una paulatina adquisición de características propias en la producción autoficcional de los diversos países de América Latina. No obstante, se detecta asimismo la existencia de rasgos compartidos, basados en la cercanía de escritores como Cortázar y Vargas Llosa con el ambiente cultural europeo. Las obras de estos escritores, junto a las de Borges, han adquirido un carácter que traspasa fronteras entre lugares geográficos.

Como escribe Gerardo Bustamante Bermúdez (2007), “[h]ablar de ‘escritura autorreferencial’ —ya sea a través del género autobiográfico o de la ficción— lleva al lector a la búsqueda de un paratexto ‘real’ sobre la vida del autor y a contrastar lo real con lo literario”. Régine Robin (en Bustamante Bermúdez, 2007) considera que en la autoficción el autor decide ser parte del relato, y pasa de ser el sujeto de la enunciación a ser sujeto de lo enunciado. Se da, así, un cambio de estatuto ontológico que los estudiosos que hemos mencionado a lo largo de estas páginas omiten de forma sistemática. En los ejemplos mencionados a lo largo de este trabajo resalta la pertinencia de distinguir entre lectores informados y no informados, pues de ello dependerá la actitud de cada lector, y la obra quedará situada más del lado de lo ficcional que de lo factual o, por el contrario, el contenido sugerirá una lectura francamente autobiográfica.

En el laberinto de la escritura del yo, creemos que puede ser más adecuado el término ‘autoficción’ que el de ‘autobiografismo’, utilizado por la crítica tradicional. Constituye, además, una invitación a realizar relecturas de obras, ya archivadas dentro de otras categorías, desde la perspectiva de la autoficción.

Entre los puntos aún por dilucidarse señalaremos que la autoficción es un terreno destinado a lo incierto, pues ¿cómo garantizar, en la fórmula A=N=P, que la entidad que se propone como coincidente es el autor/la autora?, ¿cuál es su estatuto ontológico? Este rasgo podría estar en la base de la ambigüedad señalada por varios estudiosos, así como en las incursiones analíticas que hemos realizado.

Finalmente, es preciso señalar que, para un conocimiento profundo de la autoficción en el ámbito de los países hispanohablantes, consideramos que sería preciso llevar a cabo lecturas y análisis minuciosos de obras de un corpus más extenso que el que hasta ahora se ha examinado. Nos encontramos, en todo caso, ante un campo en el que todavía queda mucho por explorar.

Bibliografía

- ACEDO ALONSO, Noemí (2019): “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 64: 39-69. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56863>
- ALBERCA, Manuel (1996): “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-19. Reproducido en: Francisco Rico (coord.), Jordi Garcia (ed.) (2000): *Historia y crítica de la literatura española, los nuevos nombres (1975-2000)*, suplemento 9/1. Barcelona, Crítica: 425-430.
- (2005): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, 7/7-8: 115-127.
- (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012): “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 50: 3-24. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619
- AMÍCOLA, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2008). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes” (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*, 9/12: 191-207.
- AMO, Íñigo (2009): “El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción, reseña del libro de Manuel Alberca”. *Revista Signa*, 18: 393-395. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6212>
- ARROYO REDONDO, Susana (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Alcalá, Universidad de Alcalá.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo (2007): “Rasgos autobiográficos en Rito de iniciación de Rosario Castellanos”. *Literatura Mexicana*, XVIII/1: 89-105. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.18.1.2007.555>
- CASAS, Ana (2014): “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, en --- (ed.): *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid—

- Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 7-21. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878154-001>
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- DARRIEUSECQ, Marie (1996): “L’autofiction, un genre pas sérieux”. *Poétique*, 107: 369-380.
- DIACONU, Diana (2017): “La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género”. *La Palabra*, 30: 35-52. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- FERNÁNDEZ, Claudia Nélica (2008): “José Amícola. Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género”, *Orbis Tertius*, 13-14: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar>
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María (2022): “La dialéctica entre la autoficción y la novela plural en *Transterrados* de Consuelo Triviño”. *Acta Literaria*, 64: 79-97. DOI: <https://doi.org/10.29393/al64-4dajf10004>
- FOREST, Philippe (2019): “La novela y lo real, entrevista a Philippe Forest hecha por Laurent Zimmermann”. Trad. Federico Calle Jordá. *Cuadernos LIRICO*, 20: <http://journals.openedition.org/lirico/8920>. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.8920>
- GASPARINI, Philippe (2011): “Autofiction vs autobiographie”. *Tangence*, 97: 11-24. DOI: <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- GENETTE, Gérard (1990): *Fiction et Diction*. Paris: Editions du Seuil.
- GENON, Arnaud (2007): “Les coulisses de l’autofiction”. *Fabula. La Recherche en Littérature*, 8/3: <https://www.fabula.org/acta/document3146.php>. DOI: <https://doi.org/10.58282/acta.3146>
- GIORDANO, Alberto (2013): “Autoficción: entre literatura y vida”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17: 1-20.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2014): “Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II/2: 273-284. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.2.998>
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2016): “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli”. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, 69: 254-268.
- JENNY, Laurent (2003): “L’autofiction”. Disponible en: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/index.html>
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- (1986): *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques (1994): “Autofiction: un mauvais genre?”. En Serge Doubrovsky (ed.): *Autofictions & Cie*. Paris, Université Paris X, Nanterre.
- (1997): “Le paysage de l’autofiction”. *Le Monde*, el 24 de enero de 1997: https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/24/paysages-de-l-autofiction_3744873_1819218.html

- MUSITANO, Julia (2016): “Lo que queda de una vida. Demolición y amor propio en *El nido de la serpiente* de Pedro Juan Gutiérrez”. *Colindancias*, 7: 155-168.
- NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika (2015): “Tradición autobiográfica y auto ficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 2/3: 221-244. DOI: <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594>
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- QUIJANO, Mónica (2013): “Literatura nacional e identidad: del paso de una memoria unificada a la proliferación de memorias plurales”. En Mónica Quijano—Irene Fenoglio Limón—Rodrigo García de la Sierra (coords.): *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México, Bonilla Artigas Editores: 167-185.
- REECK, Laura (2011). *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*. London, Lexington Books.
- REISZ, Susana (2016): “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis*, XL/1: 73-98. DOI: <https://doi.org/10.18800/lexis.201601.003>
- SAAVEDRA GALINDO, Alexandra (2017): “Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa*”. *La Palabra*, 30: 93-106. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6213>
- SÁNCHEZ, Maria (2012): *Helena Araújo, el devenir afuera: de la Colonia al exilio, de la confesión a la auto-ficción*. Tesis Doctoral. Cincinatti, Universidad de Cincinnati.
- TORNERO, Angélica (2015): “Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. *Kaleidoscopio*, 11/22: 45-56.
- VANDEN BERGHE, Kristine (2012): “Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41: 265-276. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2012.v41.40304
- VÁZQUEZ MEDELES, Juan Carlos (2011): “Vigencia del género testimonio en América Latina”. *Semiosis*, 6/12: 71-89.
- VENTURA, Abida (2018): “Auge y polémica del yo”, *Diario ContraRéplica*, el 30 de noviembre de 2018: www.contrareplica.mx/nota-auge-y-polemica-del-yo

© Raquel Gutiérrez Estupiñán

© Erendira Hernández Balbuena



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

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