

AUTOFICCIONES HISPANOAMERICANAS: HACIA UNA CARTOGRAFÍA CRÍTICA

Kristine Vanden Berghe

Université de Liège

kristine.vandenbergh@uliege.be

Nicolas Licata

Université de Liège

n.licata@uliege.be

Resumen: Basado en un amplio corpus de novelas y relatos breves contemporáneos, el presente estudio propone una crítica cultural de la autoficción hispanoamericana, que dividimos en cuatro zonas interconectadas, yendo más allá de las fronteras nacionales. Identificamos una autoficción que procura distinguirse del realismo, otra que ocupa el lugar dejado vacío por el descrédito en el que ha caído el testimonio, una autoficción marcada por el empequeñecimiento y/o la criminalización de la figura del autor, y por último, la que se caracteriza en particular por su desconstrucción de todo tipo de esencialismos identitarios.

Palabras clave: autoficción, literatura hispanoamericana, realismo, testimonio, identidad.

SPANISH AMERICAN AUTOFICTIONS: TOWARDS A CRITICAL CARTOGRAPHY

Abstract: Based on a large corpus of contemporary novels and short stories, this paper offers a cultural critique of Spanish American autofiction, dividing it into four interconnected zones going beyond national boundaries. We identify an autofiction that seeks to distinguish itself from realism, another that fills the empty space left by the disrepute the testimony has fallen into, an autofiction marked by the loss of prestige and/or the criminalization of the authorial figure, and finally, one that is mainly characterized by its deconstruction of all kinds of identity essentialisms.

Keywords: autofiction, Spanish American literature, realism, testimony, identity.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8033>

Recibido: el 26 de mayo de 2023

Aceptado: el 27 de junio de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

En 2006, el crítico español Manuel Alberca publicó un artículo titulado “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en cuya primera parte propone una definición del género mientras que, en la segunda, enumera algunas novelas hispanoamericanas, especialmente de los autores del *boom*. Contestada de esta forma, la pregunta que da el título al artículo parece casi retórica: sería sorprendente que hubiera una tradición literaria occidental tan vasta como la hispanoamericana en la que no se hubieran publicado textos que se presenten como ficción y cuyo narrador y protagonista tuvieran, sin embargo, el mismo nombre que el autor, los dos criterios a partir de los cuales Alberca define el género. En lo que sigue interpretaremos la pregunta de otra forma, como una invitación a reflexionar acerca de si existe una autoficción contemporánea con rasgos específicamente hispanoamericanos, que contribuyan a formar el repertorio genérico en la región, y presentaremos un análisis, tentativo pero abarcador, que indaga en cómo el auge de la autoficción en Hispanoamérica desde la última década del siglo XX ha incidido en la reconfiguración del sistema genérico. Nuestro estudio se basa en la definición de Alberca (2007): consideraremos como autoficciones aquellos textos que presenten una identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, y que propongan un pacto de ficción al lector.¹

En las últimas décadas se ha venido construyendo un extenso corpus crítico sobre autoficcionalistas individuales o, en algún caso más raro, sobre la autoficción en un marco nacional. En cambio, como señala Diaconu (2017), escasean las reflexiones sobre las condiciones del auge del género en Hispanoamérica, sus eventuales rasgos propios, o su incidencia en el sistema literario de la región. Tales preguntas sí se han formulado con respecto al ámbito francés o español. Así, la explosión de la autoficción en Francia, donde Serge Doubrovsky acuñó el término en 1977, se ha explicado por la descentralización de la identidad individual después de Lacan y Baudrillard, por el horror de la Shoah que hizo imposible seguir hablando de la realidad usando las formas más tradicionales, o por la descreencia en la posibilidad de continuar escribiendo autobiografías de factura clásica debido a la dificultad de acceder a la realidad. A estas circunstancias, de las que Alberca (2007) ofrece un resumen, este mismo crítico ha añadido para España que la historia nacional ha formado una mentalidad acostumbrada al fingimiento y la ambigüedad. Parece ser bastante consensuada la idea de que, en Francia y en España, el género ha tomado el lugar que ocupaban antes la autobiografía y la novela autobiográfica.

Después de que, en la estela de Bajtín y los formalistas rusos, teóricos de variado borde han argumentado que los géneros son entidades distintas según las épocas y las geografías, aun cuando sus denominaciones sean las mismas (Fowler, 1982), sería poco prudente tomar por sentado que las autoficciones en América sean una simple derivación de las europeas, y hacer abstracción de la relación que mantienen con el medio en el que han surgido. En lo que sigue argumentaremos que las autoficciones hispanoamericanas recientes —de 1990 a 2020— en parte se nutren de circunstancias parecidas a las europeas, y en parte se desvían de ellas por razones relacionadas con el contexto propio.

Hemos desentrañado cuatro grandes *zonas* en el mapa autoficcional tal y como aparece en las últimas tres décadas. Hay escritores que, cuando en sus textos diluyen al personaje del autor, pretenden derrumbar lo que consideran ser el último baluarte del

¹ En algunos casos los narradores son anónimos, pero entonces la identidad es sugerida por otros biografemas.

realismo. En otros, la autoficción más bien parece funcionar como una alternativa para el género testimonial después de que los debates en torno a este hubieran fragilizado su práctica. Si en esas novelas la figura del autor a menudo ya es antiheroica, en una tercera zona de autoficciones incluso aparece entre bandidos, con lo cual se sugiere alegóricamente la responsabilidad de los letrados en la violencia que parece inscribirse desde siempre en la literatura hispanoamericana. Por último, identificaremos una serie de autoficciones en las que la figura del autor asume en carne propia las ideologías identitarias de la liquidez y del rizoma. Las novelas y los cuentos en los que nos basaremos para elaborar nuestra cartografía nos permitirán distinguir también entre dos *lógicas* —la literaria y la social— propicias para el auge del género. Terminaremos proponiendo algunas ideas más globales relativas a las formas de la autoficción hispanoamericana contemporánea, apuntando a su usual formato breve.

Sin aspirar a la exhaustividad, proponemos un primer mapa tentativo de un territorio en el que otras regiones podrán ser identificadas. Además, ya que buena parte de los textos se ubican en el cruce de distintas zonas, estas deben imaginarse como nebulosas abiertas a toda clase de intersecciones. Al respecto, recordemos lo dicho por Alastair Fowler, a saber, que los textos representativos de un género pueden compararse con una familia cuyos parientes se relacionan de maneras variadas (1982: 41).

Contra el realismo

En las conclusiones de su artículo, Alberca postula que la autoficción se encuentra ligada a la “crisis del contrato mimético” (2005-2006: 125), una expresión mediante la cual Ana María Barrenechea remitía, en un artículo de 1982, a la disolución del personaje literario y al estatuto cada vez más ambiguo de los espacios de la enunciación y del enunciado (1982: 378). En realidad, el diagnóstico de Barrenechea había sido anticipado por la escritora francesa Nathalie Sarraute en *L'ère du soupçon* (1956: 61): en las novelas de su tiempo, el héroe de la novela realista, descrito con lujo de detalles, se veía paulatinamente sustituido por un ser sin características particulares, a veces incluso anónimo.

Sarraute se refería a rasgos del *nouveau roman*, un movimiento literario que no solo hacía el elogio de esta degradación del personaje, sino que con el tiempo la convirtió en su marca de fábrica. Los protagonistas en las novelas de los *nouveaux romanciers* poseían pocos atributos; es más, entre el principio y el final de una misma novela adoptaban a veces diferentes nombres u orígenes. Esto se explica en la medida en que esos escritores optaron por *construir* universos diegéticos desconectados del mundo exterior. “No transcribo, construyo” (2013: 177),² escribía Alain Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*. Considerar el texto como una construcción implica a su vez que eran permitidas, incluso asumidas, las transgresiones a la verosimilitud, ya fuera en la constitución de los personajes o en la intriga.

Posteriormente, algunos *nouveaux romanciers* juzgaron igualmente imposible transmitir de forma consistente la historia de la vida propia del autor. Para Robbe-Grillet, el ser humano estaba hecho de pedazos que no podían encontrar un ensamblaje coherente en el papel. En lo que propuso llamar la *nouvelle autobiographie*, el autobiógrafo se inventa a sí

² “Je ne transcris pas, je construis”.

mismo al mismo tiempo que exhibe el carácter ficticio de su autorretrato. Entre esta *nouvelle autobiographie* y la autoficción que Vincent Colonna (2004) llamaría luego ‘fantástica’, hay una estrecha afinidad conceptual: ambas designan un tipo de relato donde el autor se encuentra en el centro, como en la autobiografía, pero donde, a diferencia de esta, el sujeto que se cuenta recurre sin disimulo a la ficción.

Es significativo, entonces, que aparezca Alain Robbe-Grillet en calidad de personaje en un relato de Mario Bellatin, quien, como Robbe-Grillet antes de él, disuelve en sus numerosas autoficciones su propio *alter ego*. Entre uno y otro extremo de sus relatos, que suelen ser muy breves, el personaje autoficticio de Bellatin puede cambiar de contextura y de nombre. Esto ocurre en *Disecado* (2011), donde se transforma en una masa de vida sin contornos y recibe tres denominaciones distintas. Dentro de su cuerpo, este personaje también puede albergar diversas identidades. Es el caso, entre otros, en “Un personaje en apariencia moderno” (2007), donde Bellatin es simultáneamente un célebre escritor, una niña-marioneta y un adolescente de gafas. Pero el ejemplo más significativo al respecto es “En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta” (2013), por cuanto en este texto la identidad de Bellatin se confunde con la de Robbe-Grillet.

En “En el ropero del señor Bernard”, Bellatin se reapropia casi palabra por palabra de ciertas afirmaciones hechas por Robbe-Grillet durante su diálogo público del 22 de septiembre de 2006 en el Tecnológico de Monterrey. Pero los préstamos de Bellatin no son rigurosos y algunas modificaciones son significativas, como cuando retoma a su cuenta la crítica emitida por Robbe-Grillet contra el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, a quien reprochaba pensar que la autobiografía se debía de ser verídica. Mientras que la crítica de Robbe-Grillet era respetuosa, la de Bellatin adquiere un tono afectivamente más marcado, a través del cual parece acentuar los reproches dirigidos por el teórico de la *nouvelle autobiographie* a Lejeune. Se trata de una toma de posición de parte de Bellatin, quien se sitúa así del lado de Robbe-Grillet contra Lejeune, del lado de la libre reinención de la historia de vida personal, contra la descripción sincera que Robbe-Grillet asocia con la autobiografía tradicional.³

Si bien ningún *nouveau romancier* aparece como personaje en las autoficciones de César Aira, se encuentran en cambio diversas referencias al movimiento literario francés en las páginas de la revista porteña *Babel* (1988-1991), en la que Aira desempeñó un papel importante. Era a la vez uno de sus colaboradores y un emblema de sus valores (Conde de Boeck, 2017: 167), en especial de la autonomía que, según la revista, la literatura debía preservar respecto del mundo extraliterario. Su entonces codirector, Martín Caparrós, explicó en un texto programático de 1989 que una parte de los escritores reagrupados alrededor de *Babel* elide al personaje en su ficción, en oposición a otros escritores argentinos que pretendían representar los horrores de la última dictadura (1989: 45). La obra de Aira es representativa de esta elisión porque sus personajes autoficticios tienen una caracterización cambiante y contradictoria. El ejemplo más conocido es Cesitar, el narrador-protagonista de la

³ La cartografía trazada aquí se funda en varios de nuestros trabajos previos, cuyas referencias indicaremos a lo largo de este artículo. En lo que concierne a la relación entre Mario Bellatin y Alain Robbe-Grillet, consúltese “Robbe-Grillet en el ropero del señor Bellatin. Autoficción fantástica, *nouveau roman* y *nouvelle autobiographie*” (2021a), de Nicolas Licata.

novela breve *Cómo me hice monja* (1993), que es al mismo tiempo niño/niña, tiene 6/14 años, y muere encerrado en un tambor lleno de helado de fresa.⁴ Pero la filiación entre *nouveau roman* y autoficción contemporánea no debe concebirse como programática, y numerosos escritores de autoficción, sencillamente, habrán compartido el ímpetu antirrealista con sus homólogos franceses.

En los años 1950 y 1960 en Francia, el *nouveau roman* se constituyó como una antinovela en ruptura con la tradición realista que había dominado en la literatura europea del siglo XIX. En América Latina, en las mismas décadas, los “nuevos novelistas” reivindicaban un lugar central en el sistema literario mundial. Precisamente, lo hacían distanciándose entre otras tendencias del *nouveau roman*, que consideraban aburrido por la debilidad de sus tramas. Por todo ello, puede argumentarse que en Hispanoamérica la autoficción ha venido a presentarse como una alternativa a la llamada “nueva novela”. A las narraciones más miméticas y totalizadoras de esta, a su discurso latinoamericanista, los han venido reemplazando novelas más formalistas y breves, que tratan a menudo de un espacio más reducido (la casa, el coche, la familia) y de la intimidad del yo.

El descrédito del testimonio

Según Philippe Gasparini, “La autoficción solo se puede definir a través de una crítica de la autobiografía” (2011: 24).⁵ Esta definición es ilustrativa de buena parte de la literatura crítica sobre la autoficción, que la considera en función del género autobiográfico, del cual sería su forma posmoderna. Ahora bien, en vista de la importancia que ha tenido el género testimonial en América Latina, sorprende que no se haya indagado más en la relación entre la autoficción y el testimonio. Se puede observar en efecto una transición que va del género testimonial al autoficcional, transición que supone otra puesta al día del campo literario que se ve afectado en su sistema de géneros.

Después de la euforia de los setenta y ochenta siguió el desencanto con el testimonio en los noventa, década en la que se multiplicaron los debates acerca de sus presupuestos. En la nueva era de la sospecha era cada vez menos fácil creer en la objetividad o en la transparencia del discurso, y la posibilidad del acceso a una verdad única y a un sentido unívoco se vio cuestionada. Además, las creencias identitarias en boga problematizaban que un individuo pretendiera hablar por una comunidad entera o que un intelectual pudiera transmitir el mensaje de los subalternos sin intervenir en él de forma impactante. El género testimonial fue tan sujeto a embates que incluso quienes compartían su ideología antihegemónica abandonaron o matizaron sus promesas de verdad y de representatividad para incursionar en la autoficción.

Ilse Logie ha leído desde esta perspectiva el volumen de relatos 76 de Félix Bruzzone y comentó la relación entre el testimonio y las novelas autoficcionales de ‘los hijos’: en estas aparecen recursos de distanciamiento como el humor a la par de que se rechazan la dimensión comunitaria o las consignas ideológicas (2007: 79-80). La novela *Diario de una princesa*

⁴ Nicolas Licata ha examinado esta cuestión en profundidad en “Roger Rabbit Reframed. The Characters’ Bodies in César Aira’s Fiction” (2021b).

⁵ “L’autofiction ne peut se définir qu’à travers une critique de l’autobiographie”.

montonera —110% verdad— (2012), de Mariana Eva Perez, es otro ejemplo de este corpus que, en América Latina, incluye sobre todo textos argentinos. Anuncia desde su título la distancia irónica, tanto ante la posibilidad de representar la verdad como ante la consagración de las víctimas o sus hijos. Asimismo, su narradora habla como voz individual, sin pretender representar un grupo social.

También en otras regiones de Hispanoamérica, en los noventa, la autoficción tomó el relevo de los géneros testimoniales. Al respecto son ejemplares los cuentos del Subcomandante Marcos, portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que salió a la luz pública en 1994 en Chiapas, Centroamérica, lo cual lo ubica en uno de los núcleos geográficos del género testimonial. Como los testimoniados, se sitúa como protagonista y narrador en el centro de sus relatos. Sin embargo, aquellos donde él mismo aparece como narrador y personaje —reunidos entre otros libros en *Relatos de El Viejo Antonio* (1998) y *Don Durito de la Lacandona* (1999)— se presentan como ficción, ofreciendo así a los lectores un pacto de verosimilitud en vez del pacto de veracidad que preside al testimonio. En ellos, Marcos se construye autorretratos que lo contrastan con los personajes indígenas, lo cual sugiere que no pretende tomar la palabra como representante suyo. Pero lo que más llama la atención es que estos autorretratos son contradictorios. Si en unos relatos se presenta como un feminista, en otros es un macho insoportable, y si el personaje que aparece como su ‘escudero’, el escarabajo parlante Durito, lo trata como su Sancho Panza, en otras ocasiones se identifica con Don Quijote. Además, sus autorrepresentaciones son irónicas: sin la ayuda de los indígenas se pierde en la selva, y es incapaz de respetar las fechas límite que le imponen los periodistas. Su doble ficticio apunta a la índole múltiple de la identidad posmoderna y se aparta de la noción heroica del sujeto que rige el texto testimonial. Como los testimoniados, Marcos escribe para suscitar simpatía por su causa, en defensa de un proyecto de cambio social progresista, pero lo hace adaptándose a la *doxa* del momento, construyéndose un *alter ego* en textos autoficcionales humorísticos.

En cambio, en otros autoficcionistas, la distancia respecto al testimonio vehicula una crítica hacia aquellos proyectos políticos de izquierda que optan por la violencia, que pecan por dogmatismo, o hacia testimoniados cuya preocupación principal consistiría en acumular capital simbólico. Estas autoficciones cuestionan los géneros testimoniales al representarlos como un gran metarrelato legitimador más, que causó daño en las sociedades latinoamericanas. Desde esta perspectiva puede abordarse *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya, una novela breve cuyo narrador/protagonista es anónimo, pero que comparte bastantes rasgos con el autor y que tiene las características disruptivas propias de la autoficción, como ha demostrado González Álvarez (2019). A varias novelas de este escritor centroamericano se aplica la idea defendida por Chloé Delaume (2016) de que el yo autoficcional instaura a través del desvelamiento de su subjetividad una forma de resistencia a las grandes narrativas colectivas, religiosas, políticas y culturales.⁶

En fin, concebida desde este ángulo, la autoficción es una respuesta a las interrogantes surgidas con el fin de los grandes relatos latinoamericanos de izquierda. Corresponde, ora a una postura revisionista sobre proyectos atravesados por la violencia, ora a un sentimiento de

⁶ Tamara Kamenszain (2016: 102) ha llegado a una conclusión parecida acerca de los relatos autoficcionales de Félix Bruzzone, Cecilia Pavón y Fernanda Laguna.

incomodidad con el fetichismo del victimismo, a una descreencia en una verdad única o una duda sobre la eficacia de un género, el testimonio, que se aleja demasiado de la *doxa* posmoderna.

La caída y la complicidad de los letrados

En el estudio que dedicara a la autofiguración en la literatura argentina, Julio Premat (2009) concluye que el género construye sistemáticamente figuras de autor negativas, héroes sin atributos. Que las autorrepresentaciones antiheroicas no se limiten a la literatura argentina, lo demuestra Bernat Castany Prado (2015) al analizar los autorretratos en los cuentos de Fernando Iwasaki, en los que percibe una constante autoderrisión. En realidad, el empequeñecimiento del escritor es un recurso común en la autoficción contemporánea: lo subrayaba también Gasparini en *Est-il je?* (2004: 245) para la literatura francesa, y en el primer libro que dedicara a la autoficción hispana, Alberca apuntaba cómo el escritor de hoy se suele representar como “un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria” (2007: 24).

La autoficción hispanoamericana puede concebirse como un largo desfile de escritores ‘pequeños’: grotescos o improductivos —*Wasabi* (Pauls, 1994), *Caballeriza* (Rey Rosa, 2006), *Contrabando* (Rascón Banda, 2008)—, mentirosos —*La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994), *Los ingravidos* (Luiselli, 2011)—, drogadictos —*Quítate de la vía Perico* (Valverde, 2001), *Canción de tumba* (Herbert, 2011)—, mentalmente inestables —*Insensatez* (Castellanos Moya, 2004)—, ridiculizados por las mujeres —*Traiciones de la memoria* (Abad Faciolince, 2010), *Libro de mal amor* (Iwasaki, 2012)— o maltratados —*Sueños y pesadillas* (Rosetti, 2016), *El hijo judío* (Guebel, 2018)—. En tanto que, en estas obras, a partir de las cuales se detecta un gusto por la brevedad, y así, la novela corta, los autores se representan como *escritores* hispanoamericanos, ilustran alegóricamente la pérdida del prestigio que tenían los letrados en la región hasta en los años ochenta, tal como la diagnosticaron, por ejemplo, Roger Bartra (1995) y Jean Franco (1995). Es interesante observar que dicha caída y el auge progresivo de la autoficción coinciden en el tiempo con el fin definitivo del *boom* y de la figura correspondiente del escritor estrella.

En esta galería de figuras autoriales, algunas dan un giro especial al empequeñecimiento del escritor porque lo sitúan en la compañía de maleantes o porque hacen de él un criminal, con lo cual acaban anulando la distinción tradicional entre armas y letras, autores a secas y autores (intelectuales) de crímenes. Leídas en clave alegórica, estas autoficciones exhiben una crisis que no solo remite a la pequeñez del autor, sino que incide en el terreno de la ética. Cobran sentido en vista de las graves violencias que afectan a las sociedades hispanoamericanas al sugerir que los letrados tienen su cuota de responsabilidad, que se aprovechan de la palabra para instigar al crimen, o que usan el crimen para aumentar su capital simbólico o económico.

Caballeriza (2006), una novela menor de Rodrigo Rey Rosa, evoca un clima ominoso en el que la extrema riqueza y el crimen van de la mano. El hijo del textilero Mario Rey Rosa se interesa en un asesinato estimulado a ello por un abogado maleante y porque espera que la historia le permita escribir un buen libro. En *Estrella distante* (1996), el *alter ego* de Roberto Bolaño pone su conocimiento de la literatura al servicio de un detective que tomará la justicia

en sus propias manos, y en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), el doble del autor Juan Pablo Villalobos se deja reclutar al servicio de una mafia internacional. *Quítate de la vía Perico* (2001), *El juego del alfiler* (2002) y *Comandante Paraíso* (2002) sitúan a sus autores colombianos respectivos, Umberto Valverde, Darío Jaramillo Agudelo y Gustavo Álvarez Gardeazábal, en la compañía de mafiosos, padrinos y sicarios. Pero la autoficción colombiana más trascendente al respecto es *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo.

En ella, Fernando instiga a los sicarios para que por ‘interpósita persona’ le limpien la sociedad de lo que considera sus excesos. Ubica en posición de culpabilidad al personaje del intelectual que, por su estatuto social, suele estar fuera de cualquier sospecha. A través de esta figura tradicionalmente rodeada de crédito moral, traza una conexión entre violencia simbólica —palabras— y violencia subjetiva —armas—. Es significativo, además, que Fernando sea un narrador no fidedigno, que procure escamotear su responsabilidad en los crímenes. Al delegar, mediante la fórmula autoficticia, la no fiabilidad y la violencia en el personaje que le corresponde, Vallejo no solo asume el escándalo, sino que construye un discurso sumamente autocrítico porque encarna la barbarie en su propia persona. Además, tiende un espejo al lector culto que se reconoce en el intelectual, y lo invita así a admitir su propia culpabilidad.⁷

La asociación entre violencia, no fiabilidad y autoficción produce vértigo y requiere un lector hermeneuta capaz de practicar una semiología singular de la detección que interroge los binomios más arraigados de autobiografía *versus* ficción, armas *versus* letras, pero también las asociaciones más comunes entre intelectual y fiabilidad. Los autores que se autorretratan dedicados ellos mismos a prácticas ilegales y criminales no se limitan a empequeñecer a la figura del autor, sino que insinúan que los escritores son corresponsables de la violencia en sus sociedades respectivas. Dan una forma alegórica y novelesca al diagnóstico defendido por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1998), de que los letrados latinoamericanos suelen traicionar su vocación crítica por buscar la ganancia personal y poner su palabra al servicio de intereses que no merecen ser defendidos.

Identidades rizomáticas

La autoficción se presenta como una alternativa a las distribuciones binarias de géneros referenciales y de ficción, de autobiografía y de novela. Basándose en el principio de la mezcla y de la hibridez, relativiza entidades que solían concebirse como claramente separadas. Esta práctica de la mezcla y este cuestionamiento de las esencias en materia de texto, no pocas veces encuentran su pendiente en materia de sexo. Un número importante de autores de autoficción, en efecto, subvierten las identidades de género (*gender*) tradicionales, especial aunque no exclusivamente a partir de las plumas femeninas. Es Ana Casas (2017) quien, en el ámbito de la crítica hispánica, introdujo el enfoque de género en la reflexión sobre la autoficción. Muestra cómo Lina Meruane, Miren Agur Meabe y Guadalupe Nettel afirman su identidad femenina en sus autoficciones respectivas *Sangre en el ojo* (2013), *Un ojo de cristal* (2014) y *El cuerpo en que nació* (2011), al poner en cuestión la autoridad del

⁷ Para un análisis más detallado, remitimos a “Culpables impunes y narradores no fiables: tres cold cases en *Cartucho*, *Crónica de una muerte anunciada* y *La virgen de los sicarios*” (Vanden Berghe, 2021).

discurso médico, en el que la estudiosa ve una manifestación del discurso patriarcal. En *El cuerpo en que nací*, el *alter ego* de Nettel apunta además que se identifica con la poesía de Allen Ginsberg porque le impresionó su autobiografía en la que hablaba de su amor homosexual (2011: 186-187). Hay otros muchos ejemplos de ello: en *Sueños y pesadillas* (2016), Dalia Rosetti subraya su bisexualidad, y en *La muerte me da* (2007), Cristina Rivera Garza se representa con una barba postiza.

De forma más general, los y las autoficcionalistas ponen en crisis todo tipo de categorías reductoras de las personas, y no solo el sexo, como por ejemplo su estado físico, ‘salutario’ o con ‘discapacidades’, la clase social, el origen o la nacionalidad. Tampoco es raro que las autoras de autoficción reconfiguren de diversas maneras los límites que separan los seres humanos de la naturaleza. En *Conjunto vacío* (2017), Verónica Gerber evoca en paralelo de las consecuencias de la última dictadura argentina la desaparición progresiva de los ecosistemas. De modo parecido, en *Humo* (2017) Gabriela Alemán aborda a la par la violencia hacia las mujeres y el medio ambiente, el asesinato de su *alter ego* autoficticio y el abatimiento masivo de los árboles quebrachos del Chaco paraguayo. Dalia Rosetti habla con un árbol en *Sueños y pesadillas* (2016) y Claudia Ulloa Donoso elige a los animales como el principal canal para la transmisión de los afectos de su propio personaje en su colección de cuentos *Pajarito* (2018).

En la obra de Valeria Luiselli, este cuestionamiento de los esencialismos constituye un pivote. Desde el título de su novela *Los ingravidos* (2011), sugiere que las identidades no deben concebirse en términos de pesadez. El personaje anónimo que corresponde a la autora tiene un marido y dos hijos, pero antes de formar una familia había tenido relaciones lesbianas pasajeras. En su doble desbarata el esencialismo a nivel de género sexual y, al igual que las autoficcionalistas previamente mencionadas, Luiselli abole otras separaciones que las que pueden subsistir entre sexos. Su *alter ego* autoficticio vive entre México y los Estados Unidos, no identificándose en función de ninguno de los dos países, y en un encadenamiento de símiles y metáforas hábilmente construido sugiere que en una vida anterior era un gato.

En esa novela, aunque sea menos protagonista que la yo, también el personaje del marido es significativo. Cuando descubre la autoficción que su esposa está escribiendo, se escandaliza por su anterior promiscuidad que, además, era *queer*. En el marido se reúne la mirada de una sociedad que impone la separación biológica de los sexos como esencias de la naturaleza y la mirada de un lector que necesita la separación epistemológica de los géneros discursivos, pues lo que es autoficción lo lee erróneamente como autobiografía. Luiselli cuestiona las entidades tanto en lo textual como en lo sexual y al enfrentar su propio personaje con el de su marido pinta el escenario de una batalla por el control sobre los sentidos. El mundo que Luiselli representa en su autoficción ha perdido el centro y las esencias, y al final de la novela un terremoto hace temblar la casa de la familia.⁸

Mediante la deconstrucción de diferentes clases de esencialismos, *Los ingravidos*, como las autoficciones de Rivera Garza, Nettel, Gerber, Meruane, Rosetti, Alemán y Ulloa Donoso, evocan la filosofía de Deleuze y Guattari (1980). El desafío planteado por el

⁸ Véanse nuestro estudio “Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli” (2020) y “Doble, fantasma y madre. Vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli” (2020) de Nicolas Licata.

pensamiento de estos filósofos consiste en reflexionar en términos de procesos de conexión y de transformación, más que en términos de entidades separadas unas de otras. En su visión rizomática del mundo, los elementos están conectados entre sí en múltiples puntos por relaciones imperceptibles que llevan de unos a otros y transforman a los unos en los otros. El contenido complejo de los relatos a los que nos estamos refiriendo se aprecia mejor a la luz de este concepto de rizoma. En la forma ambivalente de la autoficción y en los rasgos inasibles y contradictorios de su doble, el escritor o la escritora asumen “en carne propia” la ideología de las identidades rizomáticas. El enfoque en el yo está marcado aquí por una duda vertiginosa sobre la estabilidad y la homogeneidad de ese yo, así como sobre su identidad frente a otras formas de ser.

La manera en la que los relatos que conforman esta cuarta zona del mapa autoficcional problematizan las identidades podría inducir a asimilarlos a los textos de la primera zona, donde, de forma similar, los personajes revisten atributos *a priori* incongruos, a veces incluso incompatibles. Hay, de hecho, diversos puntos de contacto entre estas dos zonas (como también existen numerosos pasajes entre los cuatro territorios de contornos borrosos del mapa). Pero aquí la caracterización de los personajes obedece menos a convicciones estrictamente literarias, que a preocupaciones identitarias. El objetivo no consiste tanto en mostrar al personaje autoficcional como una construcción, para marcar una oposición a un enfoque realista, como en explorar la identidad propia (y, de paso, ajena). La poética de algunos de los autores concernidos es por lo demás explícitamente comprometida con cuestiones de sociedad. La mezcla textual y las mezclas identitarias apuntan a que ya no conciben las categorías tradicionales como construcciones que ordenan la vida social, sino como socialmente opresivas y literariamente limitantes.

Narcisismo, brevedad, fragmentación

El empuje de la autoficción en Hispanoamérica supone una lógica al menos doble. Literaria, porque el género se inscribe en un proceso de desarrollo interno de las formas narrativas, pero también social porque parece responder a necesidades colectivas. Aporta soluciones semiológicas e ideológicas en una época que desconfía del realismo literario y de los presupuestos del discurso testimonial, que problematiza la idea de que el letrado es inocente, el sujeto sólido y las categorías identitarias inamovibles. Las autoficciones recientes que acabamos de mencionar nos permiten desmentir el prejuicio de que el género es ombliguista y comercial, y proponer algunas reflexiones acerca de su extensión y su fragmentación.

En *La literatura egódica* (2013), Vicente Luis Mora sitúa el auge de la autoficción en el contexto del narcisismo contemporáneo analizado por Gilles Lipovetsky en *L'ère du vide* (1983). Cita un pasaje donde el filósofo declara que, con excepción del propio creador, nadie en el fondo está interesado en el narcisismo de los escritores, que refleja el narcisismo de la sociedad (2013: 129). Ahora bien, en los textos que hemos mentado, el escritor que se mira en el espejo, lejos de admirar su propia belleza, reconoce su falta de relevancia y se fija en la dilución de su ego. Pareciera, de hecho, que los autores hispanoamericanos apuestan por el aprecio de los lectores al darse atributos que muy poco reflejan su vanidad.

Mora aún lamenta otro defecto del género: “Su constante presencia actual hace asomar las sospechas de facilidad, ausencia de ideas, mercantilismo e impotencia narrativa” (2013:

130). Este diagnóstico sobre la autoficción en distintas tradiciones literarias no caracteriza el género en sus manifestaciones hispanoamericanas. En el campo literario que nos ocupa, atravesado por un clivaje entre producción culta y producción popular, varios motivos incitan a pensar que buena parte de la autoficción se sitúa en la esfera de aquella: va más allá de la lógica tradicional de los géneros de la que Todorov (1971) ha dicho que domina en la paraliteratura y los contenidos que hemos comentado parecen poco propicios para hablar de “ausencia de ideas” o de mero “egotismo”. Al contrario, coincidimos con Diana Diaconu cuando afirma con respecto a la obra de Roberto Bolaño y Fernando Vallejo que la autoficción es practicada por aquellos autores que quieren escapar de la “manipulación ideológica y la banalización generalizada” (2017: 42).

Si el auge de la autoficción corresponde a necesidades sociales, también hemos postulado que se relaciona con el proceso de desarrollo interno de las formas literarias y que incide en la configuración del sistema genérico. La autoficción hispanoamericana contemporánea ha venido a ocupar una zona dejada vacía en el sistema literario por la retirada de la nueva novela latinoamericana, cuyos autores concebían su obra en una relación de mimetismo con la realidad y pretendían tomar una parte activa en el proceso de transformación del continente.

Este reemplazo incide en las normas relativas a lo que se considera la extensión requerida de los textos, un aspecto que, hasta donde sabemos, no ha sido estudiado antes en relación con la autoficción. Ahora bien, en el trabajo que dedicara a *Cien años de soledad*, Álvaro Santana-Acuña (2020) ha argumentado que la regla en los tiempos de la nueva novela latinoamericana era el libro grueso, que la extensión larga era entonces un requisito para conseguir prestigio. Es otro elemento que distingue la mayoría de las autoficciones publicadas entre 1990 y 2020 de las novelas del *boom*, pues suelen ser bastante breves. Se entiende por motivos históricos: nuestra época impone la velocidad extrema (Rosa 2016) y pide formatos breves.⁹ La brevedad de muchas autoficciones también acompaña el repliegue de un discurso enfocado en lo público y lo continental hacia otro centrado en lo privado y lo personal, y corre pareja con el encogimiento y la irrelevancia de las figuras autoriales. Su reducida extensión habrá contribuido asimismo a la gran producción de autoficciones.

En *Kinds of Literature* (1982), Fowler argumentaba que cada obra y género encuentran su coherencia en su tamaño. Basándose en este ensayo, Amícola explica por qué la novela de formación necesita ser larga:

En su origen la extensión le permitió contar con una naturaleza especial de la experiencia de lectura que engendraba, que suponía la morosidad del proceso de maduración. En efecto, en ella la sensación de la evolución temporal era vital. El lector debía sentir que no sólo visitaba un mundo de ficción, sino que lo habitaba y se identificaba con él. (2003: 161)

La autoficción tiene objetivos contrarios, lo cual incide en su forma. La reducida extensión de casi todas las novelas —y evidentemente de los cuentos— que integran nuestro corpus primario se puede relacionar con su deseo de evitar que la historia contada sea leída como una historia de vida real. Esto es particularmente el caso de aquellas autoficciones que se alejan más de la autobiografía, las que Alberca (2007) define como ambiguas o fantásticas.

⁹ Este motivo a menudo ha sido alegado para explicar el auge de la minificción, otro género que ha venido a insertarse en fechas recientes de forma exitosa en el sistema genérico hispanoamericano.

Las tramas que encontramos en ellas tampoco resaltan por su progreso linear. Al revés, a la par de que se fragmentan las identidades, se fragmentan los relatos de vida de manera que buena parte de los libros citados arriba cuentan historias en trozos. La fragmentación de la existencia repercute en la disrupción de la forma, que es uno de los rasgos que numerosos críticos (Gasparini, 2008; Schmitt, 2010) subrayan en la autoficción. Esto sugiere que se trata de un rasgo global, no específicamente hispanoamericano, una cuestión sobre la cual volvemos enseguida. Para nuestro ámbito cultural, en cambio, la brevedad y la fragmentariedad contribuyen a realzar otro reemplazo en el sistema de géneros: destacan cómo la autoficción se relaciona por oposición con el testimonio (linear y sólido) cuyo lugar a veces ha llegado a ocupar. De este género lo diferencia también la importancia que confiere al esmero de la forma, así como la exhibición de su artificialidad como objeto estético.

Llegados a este punto, nos confrontamos con una pregunta de fondo: ¿hasta qué punto los rasgos que hemos destacado se relacionan específicamente con la autoficción o, al contrario, desbordan sus límites? En efecto, la brevedad, la fragmentación, el cuestionamiento de la figura del intelectual, la dilución del personaje, la reivindicación de la liquidez, son aspectos que la novela autoficcional comparte con otros géneros. Queremos aquí formular la hipótesis de que, cuando el autor hace el gesto de asumirlos en su propio cuerpo, logra reivindicar estos rasgos con una convicción particular. La identidad onomástica hace que el lector sea más impactado por las ideas defendidas por el narrador y por los acontecimientos vividos por el protagonista. El impacto causado en el lector también es mayor porque se rompen sus marcos de referencia más habituales, los cuales por lo general asocian al autor con la realidad extraliteraria sin prever que pueda escapar de ella para introducirse en un universo de ficción.

¿Hispanoamericanas, las autoficciones?

Cuanto precede ilustra que la turbulencia autoficcional que agita la estética literaria reúne a escritores que tienen diferentes preocupaciones y distintos propósitos. Aun así, el panorama esbozado no pretende ser exhaustivo, pues el corpus es tan enorme que no cabe duda de que será posible afinar las distinciones que hemos propuesto. También queremos recalcar que las distinciones en cuestión son construcciones que aspiran a teorizar usos concretos que muchas veces escapan de sus confinamientos, pues estamos menos ante una distribución ordenada que ante un *continuum*: buena parte de los textos caben en varias zonas y se relacionan con distintas lógicas. Esto no es sorprendente por cuanto los escritores contemporáneos están expuestos a todas ellas, ya que confluyen en nuestro momento histórico.

Al término de este recorrido, volvamos a nuestra pregunta inicial, de si existe la autoficción hispanoamericana, pregunta que, en realidad, hemos declinado en dos partes: ¿hasta qué punto el repertorio genérico en Hispanoamérica incluye rasgos propios? y ¿cómo ha afectado el empuje del género el sistema literario de la región? Para contestar a la primera pregunta se necesita conocer también y tan bien el segundo término de la comparación como el primero. Por lo pronto, basándonos en la crítica sobre las autoficciones española y francesa, tendemos a pensar que el primer significado cultural —asumir la barbarie en carne propia— es más ‘hispanoamericano’ que el segundo —encarnar una identidad fluida— que pareciera ser bastante común en autoficciones de otras latitudes. También pareciera que el rasgo de la

pequeñez caracteriza a muchas figuras de autor contemporáneas en buena parte de la literatura occidental. Si no todos los autores se representan como (amigos de) bandidos, casi todos se hacen autorretratos diluidos, irónicos o grotescos. La fragmentación del relato y su relativa brevedad son otros rasgos que las autoficciones parecen compartir en diversas tradiciones literarias. De este modo, la mayoría de los criterios formales y de contenido aparentan unificar el género a través de las culturas y las lenguas.

En comparación, la incidencia que ha tenido su auge en la configuración del sistema literario es más propiamente regional. Concebida en términos de alternativa para la nueva novela y el testimonio, la autoficción es a la vez una respuesta (breve, íntima) a los grandes relatos (largos, grandilocuentes) del destino nacional, de la identidad latinoamericana y de la ideología subalternista. Últimamente se ha debatido bastante acerca de la cuestión de si se debe verla como un avatar de la novela o de la autobiografía (Alberca, 2017; Diaconu, 2017). Ahora bien, la doble relación y el doble reemplazo que hemos sacado a la luz implican que, para el ámbito hispanoamericano, tiene sentido concebirla tanto en relación con un género de ficción (*nouveau roman* y nueva novela latinoamericana) como con un género referencial (testimonio).

Visto desde esta perspectiva, podría decirse que se han relegado a la periferia dos géneros eminentemente latinoamericanos, y que los ha reemplazado en el centro otro género que parece serlo bastante menos. En este sentido, la autoficción ilustraría cómo la literatura hispanoamericana ha venido integrando una serie de criterios formales y temáticos de la literatura occidental globalizada. Permite formular la hipótesis más general de que los trasposos geográficos de los géneros ya no implican necesariamente grandes diferencias en el repertorio genérico entre distintas latitudes.

Bibliografía

Autoficciones

ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010): *Traiciones de la memoria*. Madrid, Alfaguara.

AIRA, César (1993): *Cómo me hice monja*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

ALEMÁN, Gabriela (2017): *Humo*. Ciudad de México, Penguin Random House.

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo (2002): *Comandante Paraíso*. Bogotá, Mondadori.

BELLATIN, Mario (2007): "Un personaje en apariencia moderno". *El gran vidrio. Tres autobiografías*. Barcelona, Anagrama: 121-165.

--- (2011): *Disecado*. Madrid, Sexto Piso.

--- (2013): "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta". *Gallinas de madera*. Ciudad de México, Sexto Piso: 101-147.

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.

BRUZZONE, Félix (2007): *76*. Buenos Aires, Tamarisco.

CASTELLANOS MOYA, Horacio (2004): *Insensatez*. Barcelona, Tusquets.

GERBER BICECCI, Verónica (2017): *Conjunto vacío*. Logroño, Pepitas de Calabaza.

GUEBEL, Daniel (2018): *El hijo judío*. Buenos Aires, Random House.

- HERBERT, Julián (2011): *Canción de tumba*. Barcelona, Mondadori.
- IWASAKI, Fernando (2012): *Libro de mal amor*. Lima, Santillana.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (2002): *El juego del alfiler*. Valencia, Pre-textos.
- LUISELLI, Valeria (2011): *Los ingrátidos*. Ciudad de México, Sexto Piso.
- MERUANE, Lina (2013): *Sangre en el ojo*. San José de Costa Rica, Ediciones Lanzallamas.
- NETTEL, Guadalupe (2011): *El cuerpo en que nací*. Barcelona, Anagrama.
- PAULS, Alan (2005) [1994]: *Wasabi*. Barcelona, Anagrama.
- PEREZ, Mariana Eva (2012): *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo (2008): *Contrabando*. Ciudad de México, Planeta.
- REY ROSA, Rodrigo (2006): *Caballeriza*. Barcelona, Seix Barral.
- RIVERA GARZA, Cristina (2007): *La muerte me da*. Barcelona, Tusquets.
- ROSETTI, Dalia (2016): *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires, Mansalva.
- SUBCOMANDANTE MARCOS (1998): *Relatos de El Viejo Antonio*. San Cristobal de las Casas, CIALC.
- (1999): *Don Durito de la Lacandona*. San Cristobal de las Casas, CIALC.
- ULLOA DONOSO, Claudia (2018): *Pajarito*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- VALLEJO, Fernando (1994): *La Virgen de los Sicarios*. Madrid, Punto de lectura.
- VALVERDE, Umberto (2001): *Quítate de la vía Perico*. Bogotá, Espasa.
- VEGA-GIL, Armando (2008): *Diario íntimo de un guacarroquer*. Ciudad de México, Ediciones B.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2016): *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona, Anagrama.

Referencias secundarias

- ALBERCA, Manuel (2005-2006): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, 7-8: 115-134.
- (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2017): *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego.
- AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- BARRENECHEA, Ana María (1982): “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana*, 48/118-119: 377-381. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1982.3704>
- BARTRA, Roger (1995): “Cuatro formas de experimentar la muerte intelectual”. *La Jornada Semanal*, 291: 5-7.

- CASAS, Ana (ed.) (2014): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878154>
- (2017): “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”. En Angélica Tornero (ed.): *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid, Síntesis: 41-54.
- CASTANY PRADO, Bernat (2015): “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3/2: 147-168. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.2.945>
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- CONDE DE BOECK, José Agustín (2017): “Exotismo, transgresión y actitud de culto: la revista *Babel* (1988-1991) y la representación del espacio marginal”. *Jornaler@s. Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 3: 165-178.
- DELAUME, Chloé (2016): “Politique et autofiction”. En Arnaud Genon—Isabelle Grell (eds.): *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques. Colloque de Cérisy 2012*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon: 221-234. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pul.31513>
- DELEUZE, Gilles—Félix GUATTARI (1980): *Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.
- 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>
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon Press.
- FRANCO, Jean (1995): “¿Qué queda de la intelligentsia?”. *La Jornada Semanal*, 291: 18-25.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil.
- (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- (2011): “Autofiction vs autobiographie”. *Tangence*, 97: 11-24. DOI: <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2019): “De espejos y distorsiones: formas de la (auto)rrepresentación en *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya”. *Hispanic Research Journal*, 20/2: 104-118. DOI: <https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1603448>
- KAMENSZAIN, Tamara (2016): *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LICATA, Nicolas (2020): “Doble, fantasma y madre. Vasos comunicantes en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8/1: 71-92. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.648>
- (2021a): “Robbe-Grillet en el ropero del señor Bellatin. Autoficción fantástica, *nouveau roman* y *nouvelle autobiographie*”. En Nicolas Licata—Rahel Teicher—Kristine Vanden Berghe (eds.): *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 179-204. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691275-009>

- (2021b): “Roger Rabbit Reframed. The Characters’ Bodies in César Aira’s Fiction”. *Bulletin of Spanish Studies*, 98/9: 1513-1536. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1999098>
- LOGIE, Ilse (2015): “Más allá del «paradigma de la memoria»: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)”. *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 3/1: 75-89. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.971>
- LUIS MORA, Vicente (2013): *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid, Universidad de Valladolid—Servicio de Publicaciones.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Ángel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2013) [1963]: *Pour un nouveau roman*. Paris, Éditions de Minuit.
- ROSA, Hartmut (2016): *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Trad. E. Dávila—M. Aguiluz Ibargién. Buenos Aires, Katz. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvndv5zf>
- SANTANA-ACUÑA, Álvaro (2020): *Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York, Columbia University Press. DOI: <https://doi.org/10.7312/sant18432>
- SARRAUTE, Nathalie (1987) [1956]: *L’ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- SCHMITT, Arnaud (2010): *Je réel/je fictif. Au-delà d’une confusion postmoderne*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- TODOROV, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.
- VANDEN BERGHE, Kristine (2021): “Culpables impunes y narradores no fiables. Tres cold cases en *Cartucho*, *Crónica de una muerte anunciada* y *La virgen de los sicarios*”. *Iberoromania*, 93: 4-18. <https://doi.org/10.1515/iber-2021-0002>
- VANDEN BERGHE, Kristine—Nicolas LICATA (2020): “Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli”. *Literatura Mexicana*, 31: 155-178. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1150>

© Kristine Vanden Berghe

© Nicolas Licata



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

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