

## INTRODUCCIÓN

### JUGAR CON FERNANDO VALLEJO, NELLIE CAMPOBELLO Y EL SUBCOMANDANTE MARCOS

Kristine Vanden Berghe  
*Université de Liège*<sup>1</sup>

Es poco probable que el futuro historiador de la literatura, cuando quiera hacer una revisión crítica de la autoficción, se fije en lo que pasó a mediados de los noventa o en el año 1994. Hay otras fechas mucho más significativas, como 1977, cuando Serge Doubrovsky acuñó en Francia la etiqueta de autoficción, o también 2007, exactamente tres décadas después, cuando Manuel Alberca publicó su primer libro sobre el género en el ámbito hispano. Sin embargo, 1994 podría marcarse con una señal modesta entre estos hitos: ese año salió en edición bolsillo el emblemático libro de Doubrovsky, *Fils*, lo cual ilustra la progresiva popularización de una modalidad genérica que su autor definió en 1977 como “Fiction, d'événements et de faits strictement réels”. Pero, en 1994, también se publicaron textos autoficticios que no se conforman con esta definición de Doubrovsky por cuanto las historias de vida que cuentan no son nada “reales”. Al contrario, son ejemplos de un tipo de autoficción que Vincent Colonna calificó de “fantástica” en los siguientes términos: “El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil” (“Cuatro propuestas” 85). Me refiero a *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, y a los relatos

---

<sup>1</sup> Agradezco a Ana Estrada Arráziz, Nicolas Licata y Rahel Teicher su relectura crítica de este texto.

del Subcomandante Marcos, una novela y una serie de cuentos que relatan acontecimientos que difícilmente pueden haberles ocurrido a sus autores. Al contrario, instauran una incoherencia insólita al establecer una relación entre dos universos desconectados gracias a alguna situación que permite el pasaje de uno a otro, lo que Patrick Charaudeau, en sus trabajos acerca del humor, ha llamado un trans-sentido (33). Pasando del uno al otro nos detendremos también en la escritora mexicana Nellie Campobello, cuya obra es anterior, pero se “redescubrió” por las mismas fechas. Al comentar brevemente estas tres figuras autoriales, queremos introducir algunos aspectos de la llamada autoficción fantástica que son estudiados desde distintos enfoques y de manera más profunda a lo largo de los ensayos que integran el presente libro.

Pero antes precisamos acotar el alcance de este. Hemos decidido no imponer una definición previa de la “autoficción fantástica”, sino partir de la definición de Colonna con el propósito de ponerla a prueba y de reflexionar sobre la diversidad de sus manifestaciones y sobre sus posibilidades y límites epistemológicos y políticos. Por lo tanto, el presente volumen incluye una discusión amplia al respecto a la que contribuyen, en la primera parte, Teresa López-Pellisa, Javier Ignacio Alarcón, Sabine Schlickers y Nicolas Licata (a las contribuciones de estos dos últimos me referiré más adelante). López-Pellisa revisa críticamente los distintos términos constitutivos de la definición propuesta por Colonna y problematiza el concepto que maneja de lo fantástico y lo verosímil desde una perspectiva poco común en la crítica sobre la narrativa autoficcional: enfocando la cuestión desde el género de la ciencia ficción a partir del análisis de *Diario de un viejo cabezota* (Reus, 2066), una novela reciente del escritor peninsular Pablo Martín Sánchez. Ofrece así una revisión sistemática del concepto que nos convoca y de algunos presupuestos suyos al mismo tiempo que defiende la idea de que se puede hablar de autoficción especulativa, y por tanto de autoficción en el género de la ciencia ficción.

La segunda contribución, de Javier Ignacio Alarcón, también revisa la teoría a partir de un texto concreto, *Un vampiro en Maracaibo* (2008) del escritor venezolano Norberto José Olivar, una novela con una alta dosis de metaficción. A diferencia de López-Pellisa, que discute principalmente con Colonna, Alarcón reflexiona ante todo a partir de las ideas de Ana Casas. De esta manera ambas contribuciones entran también en diálogo con buena

parte de las contribuciones del volumen, que parten de la investigación de Colonna y Casas, aceptándola o refutándola a su vez. En un artículo que publicó en 2015 Casas cuestiona la capacidad que tiene una novela de autoficción que haga palpable su artificialidad para producir el tipo de compromiso necesario en una obra fantástica. Pero Alarcón, que se basa en Émilie Guyard, según quien la metaficción genera consciencia en torno a su propia artificialidad y al mismo tiempo es capaz de provocar una inmersión mimética, defiende la idea de que la particular mimesis que produce un texto metaficcional y autoficticio provoca una recepción vacilante en el lector haciéndolo dudar de sus convicciones de lo real. Por lo tanto, a su manera produce el “miedo metafísico” que caracteriza a lo fantástico.

Mientras la reflexión teórica está en el meollo de estas contribuciones, también da una orientación particular a otras: al analizar *Pajarito* (2015), de la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso, Bieke Willem defiende la idea de que lo cotidiano puede funcionar como un nexo entre la literatura fantástica y la autoficción contemporánea; según Lieve Behiels las autoficciones del español Manuel Vilas son como aquellos cuadros señalados por Colonna donde el doble del pintor se distingue por su mirada extraída del espacio del cuadro, orientada hacia el observador, y Julio Prieto nos invita a abordar la autoficción en función de su productividad ético-política y epistemológica. Estos y otros ensayos ilustran que, aparte de proponer un balance teórico de las posibilidades y límites del concepto de “autoficción fantástica”, este libro ofrece una serie de análisis concretos de autoficciones que se alejan del polo más autobiográfico, en las que el autor se inventa una vida alejada de la suya propia o en la que le ocurren acontecimientos difíciles de creer.

#### *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* (1994)

Enfrentada a la topografía creada por Fernando Vallejo, la brújula que permite distinguir entre autobiografía y novela, *fact* y *fiction*, parece enloquecer, consiguiendo que incluso el lector más avezado pierda el norte. Con palabras de Manuel Alberca, a Vallejo “los géneros se le quedan chicos, como trajes estrechos que se rompen por las costuras” (“Fernando Vallejo” 89). En sus novelas los narradores remiten al autor, también cuando son anónimos,

ya que su identidad autobiográfica la sugieren otros datos. Comparten además el escepticismo del autor en cuanto a la pertinencia de practicar el género novelístico. En *Entre fantasmas*, el narrador se dirige a su abuela:

—Abuela, dejá de leer novelas que ése es un género manido, muerto.

¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos.

—Abuela, dejá esas novelas pendejas y mejor léeme a Heidegger (185).

Las críticas contra la novela corren parejas con ataques contra el uso de la tercera persona, por ser mentirosa: ¿cómo podemos conocer a los otros, decir lo que piensan, lo que sienten, si ya es difícil entendernos a nosotros mismos? De ahí que Vallejo haya escrito prácticamente todos sus libros en primera persona, o como ha dicho William Ospina, sus libros son “libros del Yo”.

A pesar de esto, es difícil mantener una lectura autobiográfica. En *Los caminos a Roma* el narrador mata posiblemente a dos personas, en *Entre fantasmas* se describe a sí mismo en términos que no coinciden con el físico de Vallejo y en cuanto a *La Virgen de los Sicarios*, es poco probable que el lector piense que lo ocurrido puede haberle pasado al autor: en esta novela Fernando moviliza a un par de sicarios para que maten por él. Ello no obsta que muchos lectores de esta novela hayan confundido al autor con el narrador, lo cual le ha granjeado a Vallejo odios y anatemas, especialmente en Colombia, porque su narrador denigra al país y sus habitantes.

Si no solo los lectores menos precavidos han confundido ambas instancias, incluso en una novela tan anti-mimética como *La Virgen de los Sicarios*, es porque las coincidencias entre ellas son masivas. No atañen a los acontecimientos, sino al tono y a los recursos estilísticos que son parecidos en la ficción y en los ensayos de Vallejo, lo cual hace que la invención y el diagnóstico socio-histórico convivan en un mismo registro. Además, Vallejo no pocas veces defiende opiniones polémicas que hacen pensar en las de Fernando. Es comprensible, entonces, que el lector sucumba ante la tentación de confundir las distintas instancias que toman a cargo el discurso, confusión que Vallejo no siempre intenta evitar, sino todo lo contrario. Cuando el lector trata

de determinar hasta qué punto se le puede atribuir lo dicho por Fernando, en qué medida comparte su cinismo y su crítica contra la humanidad, Vallejo propone una pista para luego embrollarla o sugerir otra, contraria. La voz y el lenguaje corporal que se pueden inferir de sus entrevistas hacen pensar en un autor que se complace en jugar al gato y al ratón, que se divierte observando a sus lectores perdidos ante su complicado juego de escondite.

En realidad, entre la autoficción y el juego se tejen múltiples y variadas relaciones, como queda ilustrado por distintas contribuciones en este volumen en las que se usa un léxico relativo a lo lúdico. Esto se entiende en primer lugar en la medida en que las autoficciones, sea cual fuese su modalidad más o menos autobiográfica, se construyen a partir de una metalepsia del autor que entra en el mundo intradieético: en la literatura crítica sobre este tipo de transgresión es común encontrar referencias al juego, juego con los lectores, juego con los niveles diegéticos. Así leemos, en la contracubierta del libro que Genette dedicara a la metalepsia (*La métalepse*), lo siguiente: “l’on tente ici d’évoquer quelques effets, désinvoltés ou inquiétants, qu’on trouve à l’œuvre [...], partout en somme où la représentation du monde, d’Homère à Woody Allen, se met elle-même en scène, *en jeu*, et parfois en péril” (el subrayado es mío).<sup>2</sup> A menudo se trata de expresiones fijas, de juegos de palabras, lo cual, por otra parte, no significa que carezcan automáticamente de significación.

En efecto, la recurrencia de las referencias al juego en la literatura crítica sobre la autoficción, pero también en el discurso de los mismos autoficcionalistas, suscita la pregunta de si sería pertinente hablar de un pacto lúdico y de cómo se definiría este pacto en relación con el pacto ambiguo tal y como ha sido definido por Alberca. En sentido estricto, el pacto autoficcional es ambiguo cuando el lector duda realmente si debe leer el texto en clave ficcional o, al contrario, referencial. La etiqueta es válida, así, para aquellas autoficciones que Alberca sitúa en el centro de su mapa conceptual, entre las más autobiográficas y las más ficticias. En realidad, como también ha observado Arnaud Schmitt (*Je réel* 63), no son muy numerosas las novelas

---

<sup>2</sup> “Se intenta aquí evocar algunos efectos, desenvueltos o inquietantes, que se encuentran evocados [...], dondequiera en suma donde la representación del mundo, de Homero a Woody Allen, se pone en escena a sí misma, en juego, a veces en peligro” (traducción mía).

cuya hibridez provoque desconcierto y por tanto nos hagan dudar sobre su estatuto de enunciado de realidad o, al contrario, de ficción. Ya que en las autoficciones más “inverosímiles” o “fantásticas” (Colonna) no hay verdadera ambigüedad, puede ser más adecuado designarlas de una forma alternativa, por ejemplo, con la expresión “pacto lúdico”. La noción de juego apuntaría entonces a cierta forma de entretenimiento, disfrutada por los autores, pero también por los lectores, que pueden pasar continuamente de lo más a lo menos creíble en este espectáculo público en el que se exhibe el autor. Hemos aquí, en la frase anterior, una amalgama de las definiciones propuestas por el *DRAE* para la palabra “juego”.

Entre las acepciones de este diccionario también figura la de “actividad intranscendente”, que conecta con lo gratuito y lo ligero, en fin, la idea de la falta de seriedad, muchas veces atribuida a la autoficción, según piensa Sabine Schlickers. En su contribución, Schlickers estudia varios textos argentinos a partir del concepto de auto(r)ficción perturbadora. Reflexionando sobre lo que diferencia este tipo de autoficción de otros, descarta la idea de que el género implique siempre ausencia de seriedad, lo cual no le impide, por otra parte, definirlo en función de un “pacto lúdico”: el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética *en vivo*, y el disfraz literario sería entonces “una sublimación del juego imitatorio real”, un juego también practicado por César Aira, según la lectura que hace Pedro Pujante de su novela *La serpiente* (1997), y por Manuel Vilas en varias novelas suyas, según Lieve Behiels. Schlickers además apunta a la importancia que tienen en la autoficción la dimensión estética y el efecto perturbador, ambos implicados en el juego. En apoyo de estas ideas podrían aducirse las definiciones del juego que han propuesto Johan Huizinga (1938) y Roger Caillois (1958), que subrayan que el juego va en serio, el primero habiendo incluso defendido la idea de que la cultura humana brota del juego. Por lo tanto, la idea de un “pacto lúdico” surge como una alternativa a la de “pacto ambiguo”, sobre todo en referencia a aquellas autoficciones cuya ambigüedad es reducida porque el lector no duda mucho sobre su índole ficcional. Tomando en cuenta varias teorías del juego, en su contribución, Nicolas Licata argumenta a favor de la concepción de la autoficción no mimética como una actividad que recurre a un pacto lúdico.

Volvamos a *La Virgen de los Sicarios*. Esta novela integra un vasto corpus de autoficciones, sobre todo mexicanas y colombianas, que tratan del narcotráfico, y que Marco Kunz (69) ha bautizado como narcoautoficciones. La asociación no debe sorprender por cuanto en México y Colombia la autoficción y las ficciones del narco han conocido un auge simultáneo. Tampoco sorprende que hayan sido objeto de severas críticas hasta cierto punto parecidas: la narcoficción ha sido acusada de ser políticamente débil y literariamente deficiente, mientras que la autoficción ha sido criticada por ser narcisista y poco seria. Dentro de este corpus, la novela de Vallejo destaca por su espléndido trabajo estilístico. Al mismo tiempo, sin embargo, al igual que otras muchas narcoautoficciones, da pie a lecturas que desmienten las ideas de ligereza y ausencia de visión política.

Al situar al gramático Fernando en medio de la violencia de Medellín, Vallejo da a entender que nadie escapa de esta, ni siquiera los que más desvinculados parecen estar, por preferir las letras sobre las armas. Pero, sobre todo, al sugerir una identidad entre autor, narrador y protagonista, y siendo este el autor intelectual de los crímenes perpetrados por los sicarios, apunta a la responsabilidad de los intelectuales en la violencia, sugiere la culpabilidad de los habitantes de la ciudad letrada y, por lo tanto, se autocritica. Según esta lectura que desarrollé en otra ocasión (*Narcos y sicarios*), la autoficción, que suele ser vista como un género enfocado en la individualidad de un autor, cobra una dimensión colectiva (dimensión también sacada a la luz por Julio Prieto con respecto al cine argentino de los “hijos”): Fernando no solo representa un individuo, sino también una clase social —holgada— y un grupo profesional —los gramáticos, los escritores—. Mediante su autoficción no mimética, Vallejo señala cómo estos grupos perpetran una violencia simbólica y sistémica (Žižek) que precede a la más subjetiva de los sicarios. De esta forma, se crea un *ethos* autorial muy distinto del *ethos* de su narrador: al cinismo y al antihumanismo de este se corresponde el discurso crítico y responsabilizante de aquel. Vallejo también se construye el *ethos* de una personalidad fuerte: al identificarse con su narrador demuestra que no le importa el qué dirán.

*CARTUCHO* (1931)

El ejemplo de *La Virgen de los Sicarios* demuestra lo intrincadas que son las relaciones entre autor y narrador en la autoficción, incluso en la más inverosímil. Por otra parte, las críticas que le han llovido ilustran cuán delicado puede ser sugerir una coincidencia entre ambas instancias, y cómo esta coincidencia arriesga afectar la vida de un autor. Que también pueda incidir en las otras personas que aparecen como personajes en las novelas autoficticias no miméticas se deduce de las reacciones que, desde Oxford, han llovido sobre Javier Marías por los retratos que hizo del cuerpo profesoral en *Todas las almas* (1989). Mucho más triste es el impacto que *La tía Julia y el escribidor* (1977) tuvo en la persona de Julia Urquidi, como lo da a entender su réplica amarga a Vargas Llosa en *Lo que Varguitas no dijo* (1983). La figura de Nellie Campobello aún permite descubrir otras aristas de la cuestión. Esta escritora mexicana (1900-1986) fue una de las pocas mujeres que escribieron sobre la Revolución en el norte de su país y lo hizo, entre otros, en un libro de breves estampas titulado *Cartucho* (1931). En él la narradora es una niña de corta edad (anónima en la primera edición y llamada Nellie en la edición definitiva de 1960), que se parece a la autora real. En un lenguaje literario simple solo en apariencia suscitado por el punto de vista infantil, comenta escenas guerreras a veces de gran crueldad. Lo hace desde una perspectiva amorosa, pues para ella la guerra es un *juego* que forma parte de su vida cotidiana.<sup>3</sup>

Hecha la salvedad de que la narradora no siempre aparece como protagonista de sus relatos, se puede calificar el libro como una forma de autoficción. Las estampas tienen además el atractivo doble del que habla Alberca (*El pacto* 295) y que reside en la exigente y satisfactoria construcción y, al mismo tiempo, en la fuerte ilusión referencial que generan en el lector. Puede que este atractivo doble y la ambigüedad genérica hayan contribuido a la revalorización reciente del libro, ya que nuestra época aprecia la desaparición de las categorías claras y nítidas. De la misma manera, pero al revés, es legítimo suponer que el estatuto poco claro de su enunciación contribuye a explicar por qué no alcanzó en su tiempo el prestigio que merece. Recordemos al respecto

---

<sup>3</sup> Sobre la perspectiva lúdica en la obra de Campobello, remito a mi libro *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013).



que en su libro *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), Philippe Gasparini opina que la débil inserción de las novelas del yo en el sistema literario se debe tanto a razones literarias como morales: su mixtura e indefinición no han complacido a los preceptistas; su recurso al camuflaje se ha entendido como señal de inmoralidad o bastardía estética (10).

En *Cartucho*, a esta inmoralidad de la indefinición genérica se añade, además, la inmoralidad o amoralidad de los comentarios de una niña tan pequeña que habla de la violencia con abierto entusiasmo y muestra una atracción espontánea hacia lo abyecto. Cabe poca duda de que fuera otra la razón que explique por qué durante décadas la obra de Campobello fue más bien silenciada. Algunas críticas hacen pensar que esta atracción por la violencia chocaba doblemente por asociarse con un personaje femenino que, para colmo de males, coincidía con la escritora.<sup>4</sup> Así, Campobello parece compartir el carácter fuerte de la personalidad de Fernando Vallejo, ya que al asumir el punto de vista amoral de su protagonista narradora usando el modo autoficcional se muestra intrépida e indiferente a los comentarios críticos que podía prever. Sin embargo, hay razones para pensar que ha terminado por arrepentirse.

Las escenas históricas de las que Campobello habla en sus relatos se sitúan entre 1916 y 1920. Por lo tanto, la escritora tenía 16 años cuando se produjeron los primeros acontecimientos que relata en *Cartucho*, donde se describe como una niña mucho más pequeña: en la primera estampa la encontramos jugando debajo de una mesa. Por consiguiente, el conocimiento de su biografía nos lleva a concluir que estamos ante una autoficción bastante menos autobiográfica de lo que parece a primera vista. Al mismo tiempo,

---

<sup>4</sup> En la literatura crítica sobre *Cartucho* surge la confusión entre narrador y autor de la que es ilustrativo un comentario de Manuel Pedro González en el que comienza refiriéndose a la autora para, a continuación, hablar en términos parecidos de la narradora: “La nota más sobresaliente y desconcertante de estas historias de Nellie Campobello, es la insensibilidad—real o fingida— de la autora frente a los horrores que pinta. Es este un aspecto poco menos que repugnante por lo inhumano y terrible. Ni por un momento se conmueve la narradora ante las atrocidades que con morbosa delectación y pertinacia nos refiere. ¿Cómo explicar esa fría indiferencia en una mujer y esa sostenida persistencia en pintarnos escenas de barbarie en las que ella parece experimentar un deleite de oscuro origen sádico, sin que jamás percibamos un estremecimiento de horror ni la más ligera vibración cordial?” (288-289).

la adaptación de la experiencia vital en el libro se entiende en aras de la coherencia poética y del proyecto literario de Campobello, que quería evocar la infancia en la guerra. Ahora bien, en cierto momento la autora comenzó a mentir sobre su fecha de nacimiento diciendo entonces que había nacido en 1909 (a veces en 1912 o 1913). Algunos han explicado la mentira por cuestiones relativas a su carrera profesional (como le habría podido pasar también a Borges, como sugiere Rafael Olea Franco): siendo más conocida en el ámbito de la danza, habría querido seguir siendo competitiva en él, cosa para la cual ayudaba ser más joven.

Pero la mentira también cobra sentido cuando se la explica en función de su obra: al quitarse nueve años en el relato de su vida, podía haber sido la niña que juega debajo de la mesa en su libro. De esta manera aumentó el carácter autobiográfico del texto, lo cual concuerda con su constante reclamo de que se trata de un testimonio verdadero. Además, así también pudo hacerse perdonar la perspectiva amoral a partir de la cual comenta la violencia, pues ¿cómo culpar de esto a una niña tan pequeña? Por motivos relacionados con su persona y su época, Campobello disponía de pocos foros para rectificar el *ethos* que se construye en *Cartucho*. Por lo tanto, convierte el relato de su vida, que en principio es un pre-texto para la autoficción, en un post-texto, o un paratexto que pudo echar otra luz sobre el texto. Reescribe el relato de su vida para reorientar la lectura de su libro en un sentido más autobiográfico.

Su ejemplo nos invita a ser sensibles a la cuestión ética relativa al impacto que un texto autoficcional puede llegar a tener en la vida real de un autor y su entorno. Es un aspecto que quizás merezca que se le preste una mayor atención, sobre todo en relación con las autoficciones del pasado, cuando las libertades que los autores y, sobre todo, las autoras podían tomarse eran más limitadas y cuyas autoficciones, en ese marco, eran bastante osadas. Sin embargo, en el presente libro es sobre todo la muerte de un escritor contemporáneo, Armando Vega-Gil, la que suscita intensas reflexiones al respecto. Marco Kunz demuestra que este artista mexicano se construyó dos personajes muy distintos, procurando así dar cuenta de su personalidad contradictoria, a la vez correcta y abyecta. En un epitafio al final de su texto, Kunz rinde homenaje a Vega-Gil, cuyo suicidio en 2018 relaciona con la imagen que se le empezó a construir en los medios sociales y que lo destrozó como persona

civil. De una forma implícita plantea la pregunta delicada de las relaciones que se tejen entre la construcción social de una figura de autor y la imagen que el mismo autor se construye en su autoficción.

Si hemos hecho este rodeo por la persona y la obra de Nellie Campobello, también es por otras dos razones. Al evocar un libro publicado a principios de los años treinta (*Cartucho*) queremos apoyar el argumento de Álvaro Ceballos Viro en su contribución sobre la autoficción festiva española de la llamada Edad de Plata de que la autoficción es una opción narratológica y una modalidad que no son nada nuevas ni responden a una sola lógica sociocultural. Ceballos Viro comienza planteando así un marco teórico que, además, lo lleva a problematizar el calificativo de “fantástico” para hablar del tipo de autoficción que nos interesa aquí. Basándose en las distinciones sugeridas por Todorov, propone reemplazarlo, al menos para los textos que analiza, por el de “maravilloso”: confrontados a hechos inexplicables o sobrenaturales, sus protagonistas no traslucen sorpresa o, si la traslucen, es por motivos que en nuestro mundo serían atípicos. De tal forma esta contribución continúa el debate teórico que se inicia en la primera sección del libro.

Las otras tres contribuciones de la segunda parte demuestran, a su vez, que la autoficción no verídica tiene practicantes importantes en el mundo hispánico ya antes del *boom* que surge en los años noventa. La figura seminal de Borges, estudiada por Rafael Olea Franco, no podía faltar en este panorama, y volveremos sobre ella más adelante. El análisis que hace Julia Erika Negrete Sandoval de *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato, ilustra además cómo, en algunas autoficciones, la trama evoluciona hacia un territorio donde lo que empieza a leerse como autobiográfico se abandona a favor de una invención que se aparta de cualquier referente. La novela de Sábato es, así, un buen ejemplo de lo que Arnaud Schmitt ha llamado la mixtura (*mixité*) de la autoficción (*Je réel*). Por su parte, Nicolas Licata parte del mundo hispano para luego franquear sus fronteras: demuestra, a partir de la obra de Mario Bellatin, las coincidencias entre el discurso contemporáneo sobre la autoficción no mimética y aquel relativo al *nouveau roman* francés en las décadas 1950 y 1960

Volver a Nellie Campobello también es valioso por otra razón, ya que permite plantear una cuestión de género. Como se verá, en el presente libro las mujeres escritoras y cineastas ocupan un lugar modesto. Bieke Willem

lee la novela *Pajarito*, de la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso, a la luz de la vida privada de su autora, pues ve proyectado en ella un hondo sentimiento de extranjería. Los estudios de Rahel Teicher sobre *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez, de Mario de la Torre-Espinosa sobre la película *Nadar* (2008) de Carla Subirana y de Julio Prieto respecto a *Los rubios* (2003) de Albertina Carri se centran en el involucramiento de una mujer artista en la reconstrucción de la memoria histórica y familiar. Los demás autores estudiados son de género masculino, lo cual provoca un desequilibrio reproductor de la relación de fuerzas que se encuentra en la lista de autoficciones en el mundo hispano elaborada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) y en otros estudios dedicados al género, como su libro posterior, *La máscara o la vida* (2017), o los volúmenes editados por Ana Casas, *El yo fabulado* (2014) y *El autor a escena* (2017), donde las mujeres comentadas son una minoría. Pero ni en estos volúmenes ni en las contribuciones que analizan creaciones de mujeres artistas en el presente libro, el enfoque de género es central.<sup>5</sup>

Algunas lecturas críticas sobre *Cartucho* permiten pensar, sin embargo, que posiblemente tengan rasgos distintivos. Al respecto, lo dicho por Theresa M. Hurley (38-39) podría tomarse como hipótesis de partida. Hurley argumenta que *Cartucho* representa una tendencia compartida por muchas obras de autoras, sobre todo latinoamericanas, que subliman la experiencia personal bajo el disfraz de la ficción (es decir, que recurren de forma bastante sistemática al modo autoficcional) por su inestabilidad como sujetos. Según Hurley, esta inestabilidad se debe a su vez a su condición histórica de objetos o de sujetos con una autoconciencia negativa. Como consecuencia suplementaria, las escritoras serían incapaces de situarse en el centro del texto de un modo consistente. En *Cartucho* lo ilustra el hecho de que el libro comience con un relato titulado “Él” (deíctico que apunta a un muchacho apodado Cartucho) y que la voz de la narradora autoficcional aparezca desde debajo

---

<sup>5</sup> Al contrario, tal enfoque lo presenta con mucha cautela Annie Richard en relación con la literatura francesa. Piensa que las escritoras son quizás más propensas a distanciarse de producciones imaginarias arcaicas porque siempre han debido llevar máscaras. La autoficción las permite escarbar en la brecha de las determinaciones identitarias de los géneros masculino/femenino (12 y 28).

de una mesa. Es una hipótesis de trabajo para quienes, en el futuro, quieran estudiar la autoficción desde una perspectiva de género.

#### LOS RELATOS DEL SUBCOMANDANTE MARCOS (1994-)

En el libro de Campobello los acontecimientos relatados parecen haberle pasado realmente a la autora cuando era niña, aunque no es así. En *La Virgen de los Sicarios* es evidente que los asesinatos no corren a cuenta de su autor, aunque podría haber sido el caso. Al contrario, los relatos publicados por el Subcomandante Marcos, portavoz principal del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) incluyen pasajes y personajes que, en función de nuestra percepción actual del mundo, son imposibles. Por lo tanto, de los tres, es Marcos quien escribe la autoficción más fácil de calificar de “fantástica”, aunque en sentido estricto y siguiendo los criterios de Amaryll Chanady y Erik Camayd-Freixas, sería más correcto hablar de cierta forma de realismo mágico, ya que el focalizador no problematiza la dimensión inusual del mundo literario creado y ya que este mundo incluye una cosmovisión arcaica y colectiva que se suele asociar con las culturas indígenas.

Desde el primero de enero de 1994, cuando el EZLN salió de la selva Lacandona en el sureste mexicano, Marcos se dio a conocer como su portavoz principal. En lo físico, y como los demás zapatistas, enmascara su identidad al vestir un pasamontañas, pero la esconde también al usar un pseudónimo en los centenares de comunicados que ha publicado y que sigue publicando en la prensa. Los comunicados de Marcos se construyen como cajas chinas y dentro de ellos aparecen incluidos textos de diversa índole, desde proclamas políticas hasta relatos de ficción. Comparten así un primer rasgo con gran cantidad de autoficciones que, según Raymond Federman, se caracterizan por la colusión de géneros (40). Uno de los protagonistas de los relatos que aparecen en los comunicados se llama Don Durito de la Lacandona. Es un escarabajo parlante que, como un genuino Don Quijote redivivo, quiere ayudar a los necesitados y luchar contra el neoliberalismo.

En sus aventuras en la selva, lo vemos en situaciones a menudo fantasiosas e inverosímiles y en la compañía de un yo anónimo que es el narrador principal y un sosia de Marcos.

En sus relatos, Marcos convoca repetidamente el nombre de Jorge Luis Borges, lo cual llama la atención sobre las coincidencias que existen entre la obra borgeana y la suya. De la misma manera que Borges, el guerrillero se crea un personaje detrás del cual se disimula; con él comparte un gusto por lo clandestino y la mistificación; como los autorretratos de Borges, los suyos sugieren que considera que el escritor es un humilde redactor y como él practica la escritura como una lucha contra los géneros establecidos, como reivindicación de la parodia y transgresión del canon. Como Borges, Marcos cuestiona la noción de sujeto desde una multiplicidad de ángulos. Reconociendo lector de la obra borgeana, Rafael Olea Franco ofrece aquí un recorrido a la vez amplio y profundizado de aquellos textos donde Borges se escenifica a sí mismo partiendo de la idea (que parafrasea otra de Borges), de que no hay “Ningún problema tan consustancial con las representaciones literarias del yo como el que proponen los textos de Borges”. Su contribución ilustra que, una vez más y también en relación con el tema que nos convoca, la práctica de Borges precede a la teoría, ya que transgredió repetidamente los límites fijados por la tradición para los géneros literarios antes de que se acuñara la etiqueta de autoficción.

Aparte de jugar con numerosos intertextos, los escritos de Marcos exhiben un grado bastante alto de metatextualidad. La abundante intertextualidad y metatextualidad que caracterizan buena parte de la autoficción contemporánea (estudiada la última sobre todo en las contribuciones de Alarcón, Negrete Sandoval y Prieto), en el caso de Marcos —que en principio se dedica a la lucha política— le ayudan a construirse un perfil de escritor. A ello contribuye igualmente el que sus autorretratos sean anti-heroicos, hechos a partir de rasgos que lo empujeñecen moralmente y lo ponen en situaciones ridículas. En los cuentos sobre Durito lo salvan las iniciativas del escarabajo, que debe recordarle las fechas límite que le imponen los periódicos para publicar sus contribuciones, y cuando lo encontramos sentado en una ceiba en compañía de Durito dando pases que le enseñó Federico García Lorca, se exaspera porque no logran bajarse del árbol. Según Bernat Castany Prado la autoderrisión es una de las tendencias dominantes en las narrativas actuales del yo, cuyos autores suelen rebajarse y reírse de sí mismos, y por su parte Philippe Gasparini ha dicho que los escritores se presentan como “pequeños” porque quieren suscitar la empatía del lector (*Est-il je?* 245). Por otra parte,

nos parece que los autorretratos de los escritores también se entienden a partir de las reflexiones desarrolladas por Dominique Maingueneau sobre la paratopía.

Al intentar determinar la especificidad de los discursos religiosos, filosóficos y literarios, Maingueneau sugiere que una de sus características es ser paratópico, es decir, que se enuncian desde un lugar basado en una doble imposibilidad: la de cerrarse sobre sí mismos y la de confundirse con la sociedad ordinaria del común de los mortales. Los medios literarios están hechos de fronteras, ya que se sitúan en el límite entre la inscripción en los funcionamientos de la sociedad general y la sumisión a fuerzas que superan toda economía humana. Por consiguiente, el escritor tiene un estatuto paradójico:

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société: il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable 'place'. Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable (72).<sup>6</sup>

El escritor se convierte en creador literario precisamente porque asume de forma singular su ubicación en la frontera que separa la sociedad común de su afuera.

Las modalidades de la paratopía varían según las épocas, ya que el escritor siempre explora las brechas que se abren en la sociedad. El verdadero escritor

---

<sup>6</sup> “Quien enuncia dentro de un discurso constituyente no puede ubicarse ni en el exterior ni en el interior de la sociedad: está condenado a alimentar su obra del carácter radicalmente problemático de su propia pertenencia a dicha sociedad. Su enunciación se constituye mediante esa imposibilidad misma de asignarse un verdadero ‘lugar’. Ubicación paradójica, *paratopía*, que no es la ausencia de lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una ubicación parasitaria, que vive de la imposibilidad misma de estabilizarse. Sin ubicación, no hay instituciones que permitan legitimar y gestionar la producción y el consumo de las obras, pero sin desubicación, no hay una constitución verdadera” (traducción mía).

será el poeta errante en la Antigüedad, el parásito protegido por las grandes figuras en el siglo xvii, el plebeyo que rechaza el papel que se le asigna en un mundo dominado por la nobleza en el siglo xviii, o los bohemios que se oponen a los burgueses en el siglo xix. Cuando la producción literaria se basa en el cumplimiento de cánones estéticos, son las comunidades de artistas más o menos marginales las que son paratópicas, y cuando la creación es asunto más personal, la paratopía se elabora en la singularidad de un desvío biográfico. Los autorretratos de escritores que se estudian en este libro, como el de Marcos, incluyen claros desvíos frente a la sociedad común o son autodenigratorios: los de Ulloa Donoso destacan la extranjería y en el de Sábato resalta la convivencia con fuerzas oscuras; en Aira y en Vega-Gil, la degeneración y lo abyecto; en Perez, la pertenencia incómoda al grupo de los “hijos” y en Bellatin, la dilución. Sobre Borges, Olea Franco recuerda que incluso solía asignar leves rasgos suyos a personajes con una intencionalidad última peyorativa.

Siguiendo el razonamiento de Maingueneau, cuando parecen empujarse, los autores en realidad aspiran a alcanzar el estatuto de verdaderos escritores.<sup>7</sup> Desde nuestro punto de vista hasta podría pensarse que es una de las diferencias que permiten distinguir entre autoficción y autobiografía: en este género es menos usual el tono autoderrisorio. No se trataría entonces solo de una diferencia entre un género que trata de personalidades importantes (la autobiografía) y otro practicado por personas menos destacadas (la autoficción), como ha sugerido Doubrovsky, sino también de distintas formas de representación, situadas en una escala que va de las más a las menos halagadoras y (para)tópicas. Otro rasgo específico de la autoficción: a la paratopía del autorretrato del escritor se añade la paratopía enunciativa y genérica. La hibridez, la ambigüedad y la índole lúdica de la autoficción son factores determinantes de su carácter paratópico y, por lo tanto, también contribuyen a confirmar su carácter literario.

En los relatos de Marcos, el personaje que le corresponde, además de ser “pequeño”, es contradictorio. En algunos cuentos se presenta como un gran

---

<sup>7</sup> Julio Premat subraya esta representación que llama “contradictoria” o “oximorónica” (15) en la literatura argentina moderna y la contrasta con las autofiguras de los autores anteriores, mucho más heroicas.



feminista, mientras que en otros es un macho insoportable. En uno de sus primeros textos Don Durito lo llama Sancho Sup, mientras que en otras ocasiones se presenta como Don Quijote. Las contradicciones en su retrato funcionan para desarmar a sus adversarios, que insisten en todo lo que lo distingue de los indígenas para negarle la legitimidad de representarlos, pues al crearse una identidad múltiple, Marcos rechaza las categorías identitarias que esencializan y que permiten atacarle. También está claro que, al hacerse una imagen proteica, está buscando maneras de conectar con simpatizantes de diversos horizontes que tienen ideales distintos y a veces difíciles de conciliar. Sus cuentos desmienten la idea de Régine Robin de que la identidad, aunque sea una noción en gran medida imaginaria, no se puede extender en todas las direcciones, tomar todas las formas. En cambio, ilustran lo dicho por Arnaud Schmitt de que “autobiógrafos y autoficcionalistas se sitúan continuamente en un proceso de *autopoiesis*, de producción de su propia identidad en interacción con su entorno” (59).

Es de suponer que estas *autopoiesis*, en la medida en que incluyen contradicciones deliberadas, también tienen implicaciones filosóficas. Al respecto, es relevante que Marcos haya hecho su tesis de maestría en Filosofía sobre Michel Foucault, al menos cuando nos centramos en el nexo establecido por Lionel Souquet entre la figura de Foucault y el objeto de la máscara:

Por más paradójico que pueda parecer, llevar una máscara es una actitud intrínsecamente filosófica. El filósofo es un hombre enmascarado porque la máscara libera de la fijación de la identidad, de la esclavitud de la identidad. Revelar la propia identidad es someterse a la autoridad, a la ley, a un poder represivo similar al de las prisiones, donde los individuos son inscritos en un registro y reducidos a meros números, a una definición factual de sus vidas y sus identidades. Precisamente, para escapar a este examen institucional, a esta voluntad ‘molar’ de encuadre e identificación, para no tener que identificarse, Foucault refuta toda identidad y se resiste a ser clasificado en cualquier categoría. Por turnos, y al mismo tiempo, es filósofo, psicólogo, historiador, analista de la locura y de la mirada médicas, crítico literario... (256).

De la misma manera que Foucault, en sus relatos autoficcionales, Marcos es contradictorio y múltiple, machista y feminista, indígena y mestizo, Don Quijote y Sancho Panza. Son desdoblamientos que encontramos en numerosas

autoficciones fantásticas en las que el autor se multiplica en una serie de figuras no solo imposibles, sino también incompatibles. Vistas en función de la colectividad indígena que Marcos dice representar, su huida de la identidad fija y sus sucesivas máscaras también remiten a las reflexiones de Doris Sommer (*No secrets*) sobre la figura del subalterno que esconde su identidad y embrolla las pistas que llevan a ella con la esperanza de protegerse mejor.

El libro que Marcos publicó en 2007, titulado *Noches de fuego y desvelo*, intensifica los rasgos de sus cuentos que acabamos de comentar. Es un texto híbrido, entre la poesía y el relato, e ilustrado por Antonio Ramírez, en el que el narrador es un antihéroe anónimo: “Soy sin rostro, sin nombre soy” (3) y un doble de Marcos. Llamado Sombra, se presenta sucesivamente como pirata y guerrero, marinero, pobre caballo viejo y mago. Los guiños a la obra de Cortázar —incluye, por ejemplo, una serie de consejos que aluden a las instrucciones de *Historias de cronopios y de famas* (1962)— dan una mayor visibilidad a la filiación fantástica y lúdica. Es asimismo significativo el contenido erótico de este libro, en el que el narrador enamorado aspira a seducir a su dama, una cosa que el “yo” ya hacía en los cuentos. Según el mismo Marcos ha dicho, las alusiones eróticas le han valido la crítica de los indígenas a los que pretende representar y a los que este tono no les parecía para nada apropiado. Pero se entienden en función de lo que Gasparini diagnosticó respecto a la aparición del género autoficcional, que sitúa en un contexto posterior a los sesenta, cuando se liberaron la palabra y las costumbres. Gasparini concibe la autoficción como un producto derivado de la doble aspiración por la expresión individual y la libertad sexual (*Autofiction* 323-324); serían inseparables para esa generación para la cual la reapropiación del lenguaje se hace a través de la verbalización y mediante la sexualidad, un tema que entre las novelas y películas estudiadas en el presente libro es sobre todo prominente en la obra de Armando Vega-Gil.

#### GLOBALIZACIÓN Y RESISTENCIA

El hecho de que un guerrillero que escribe desde un lugar de enunciación alejadísimo de los centros políticos y culturales y que se presenta como un defensor de un pueblo indígena silenciado recurra a la autoficción, y además a su modalidad menos autobiográfica, demuestra cuán difundida

había llegado a ser a mediados de los noventa en todo el mundo hispano. Marcos participa en el movimiento de invasión de los *alter egos*, en el *boom* de la autoficción que precede inmediatamente al auge en la crítica sobre el género en lengua castellana que Ana Casas sitúa a finales de esa década (“La autoficción” 9). Pero entonces surge la pregunta de saber qué tiene este tipo de autoficción menos verídica para que se la practique hasta en las zonas más alejadas de los centros del mapa literario mundial. ¿Qué circunstancias políticas o sociales y qué dinámicas del campo literario empujan hacia ella? Son preguntas aún más apremiantes en el caso de Marcos por la posición ideológica desde donde escribe. Porque, en efecto, ¿cómo podemos entender esta práctica que se suele asociar con la problematización de un referente estable, objetivo y real, dentro de cierta *doxa* postmoderna, por parte de un guerrillero armado del que se puede suponer que rechaza cualquier relativización de la historia? Estas preguntas suscitan distintas respuestas e hipótesis.

Alberca sitúa el auge de la autoficción en el marco del capitalismo globalizado y neoliberal: ya que uniformiza a las personas, estas pensaban que “con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y narcisista identidad” (“De la autoficción” 152). Por su parte, Gasparini propone que dejemos de situar la autonarración en el contexto de la posmodernidad para entenderla a partir de la globalización o mundialización (*Autofiction* 218-221, 326). Marcos es una de las caras más conocidas de la lucha antiglobalizadora y, sin embargo, usa un género que se tiende a asociar con una tendencia al individualismo gregario, la era del consumo y la pérdida de ideales e ideologías. No sorprende entonces que haya sido criticado por su estilo por otros movimientos de izquierda. Es legítimo pensar además que el hecho de recurrir a la autoficción fantástica, que, como hemos comentado, a veces es considerada ligera y poco seria, ha contribuido a exacerbar esta crítica: como también ha dicho Gasparini, los discursos del yo siempre son leídos en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado.

Pero los escritos del Subcomandante se pueden leer igualmente, al contrario, como un discurso subversivo. Entonces, ejemplificarían una táctica que los indígenas han practicado desde la conquista y que consiste en emplear estrategias hegemónicas en función de una lucha contra la hegemonía. Esta idea conecta con una pista sugerida por varios lectores de autoficción de que, más bien que leerla en sintonía con los modelos de conducta hegemónicos

en la sociedad, habría que verla en su vertiente subversiva. La autoficción se construiría sobre el individualismo gregario y la majestad del simulacro, pero, al exagerarlos, los parodiaría en una actitud subversiva.<sup>8</sup> Cuando la consideramos en estos términos, la práctica de Marcos es reminiscente de la de Pedro Lemebel, quien, dicho sea de paso, dedicó una bonita crónica al Subcomandante (en *Loco afán*). Según Lionel Souquet, para Lemebel “la invisibilidad y la hipervisibilidad espectacular son las dos caras de una misma política de reivindicación identitaria: no tener rostro ni identidad significa asumir la identidad del pueblo dominado, invisible y anónimo. ‘Dar el espectáculo’ significa hablar en nombre de la gente menor” (257).<sup>9</sup>

Este razonamiento vuelve a sugerir una relación estrecha entre autoficción, colectividad y compromiso político, relación a la que en el presente volumen prestan atención sobre todo Mario de la Torre-Espinosa y Julio Prieto. Mario de la Torre-Espinosa destaca que los cineastas “nietos” usan la autoficción esperando así que el público tome posición ante los hechos que le están siendo narrados referentes a la Guerra Civil española y a la época franquista. Opina que la autoficción es idónea para construir una memoria histórica en una época caracterizada por el duelo y el trauma. Por su parte, la lectura que nos ofrece Julio Prieto de dos películas argentinas cuestiona cierta idea de la autoficción como práctica apolítica ligada a la cultura posmoderna o a la sociabilidad digital del capitalismo globalizado. Su acercamiento a la modalidad genérica que estudiamos inaugura una nueva vía de exploración que toma en cuenta no tanto la dimensión individual como la colectiva, menos la ombiguista que la solidaria: según Prieto, la autoficción puede ser políticamente productiva por el hecho básico, señalado por el filósofo Roberto Espósito, de que lo que hace posible cualquier forma de comunidad es cierta quiebra de la ficción del sujeto. Su análisis implica una invitación a que, como críticos, enfoquemos la cuestión desde perspectivas innovadoras, y augura un futuro prometedor para la autoficción no mimética.

---

<sup>8</sup> Entre otros, Alberca y Gasparini consideran que la autoficción puede ser una forma de resistencia, una respuesta literaria a la desobjetivización engendrada por la dictadura de la economía.

<sup>9</sup> Souquet también analiza a Fernando Vallejo bajo la misma luz, lo cual es más sorprendente (260).

Los ensayos que integran este libro profundizan en las cuestiones que acabamos de mencionar mediante análisis de novelas y películas. En la primera sección se han reunido aquellos cuyo punto de partida consiste en una reflexión crítica sobre el concepto de autoficción fantástica. Teresa López-Pellisa rebate la denominación de Vincent Colonna y argumenta a favor de la compatibilidad entre autoficción y ciencia ficción analizando una novela del escritor peninsular Pablo Martín Sánchez. En su estudio de la obra del escritor venezolano Norberto José Olivar, Javier Ignacio Alarcón dialoga con Ana Casas y arguye a favor de una compatibilidad entre modo autoficcional y modo fantástico. Sabine Schlickers propone el concepto de auto(r)ficción para designar las autoficciones menos verosímiles y lo aplica a un corpus de autoficciones argentinas, y Nicolas Licata reúne argumentos a favor de la idea de un pacto lúdico.

La sección siguiente agrupa textos que contribuyen a relativizar la su-puesta novedad de la autoficción fantástica situándola históricamente. Álvaro Ceballos Viro recuerda que tiene numerosos antecedentes en la literatura española, tomando como objeto de análisis la autoficción satírica del cambio de siglo. Un antecedente importantísimo es Borges y Rafael Olea Franco acepta el desafío de volver a leer su obra desde el paradigma crítico de la autoficción. Después de esbozar algunos rasgos generales de su escritura autobiográfica, los contrasta con otra práctica del autor: la codificación de datos personales dentro de varios textos suyos cuyo eje estructural no es el género autobiográfico. Menos conocido como autoficcionalista y siéndolo de una manera bastante *sui generis*, Ernesto Sábato también merece ser estudiado como tal, como lo demuestra Julia Negrete Sandoval con el análisis que dedica a *Abaddón el exterminador*. Nicolas Licata, por su parte, saca de la sombra una relación significativa al comparar el discurso sobre la autoficción no mimética con aquel sobre el *nouveau roman* francés y poniendo en relación a Robbe-Grillet con Mario Bellatin.

Estos antecedentes y precursores contribuyeron a preparar el camino hacia el *boom* de la autoficción de finales de milenio y principios del nuevo a algunos de cuyos representantes se dedica la tercera parte. Las obras de Manuel Vilas y César Aira, un escritor español y otro argentino, son analizadas respectivamente por Lieve Behiels y Pedro Pujante. En *La serpiente*, la novela de Aira analizada por Pujante, la autofabulación fantástica supone

escenarios en los que el yo ficticio del autor desarrolla su existencia con total “normalidad”, ateniéndose sin embargo tan solo a las leyes impuestas por su imaginación y mutando constantemente de identidad. También hay muchas máscaras de Vilas en la obra de Manuel Vilas estudiada por Lieve Behiels, que constata en ella una clara evolución de un pacto más ficticio a otro más autobiográfico. Menos estudiada, la obra del mexicano Armando Vega-Gil es analizada por Marco Kunz, quien se interesa por el desdoblamiento de este autor en un personaje al mismo tiempo correcto y abyecto. En cuanto a *Pajarito*, de Ulloa Donoso, según Bieke Willem, lo autobiográfico reside ante todo en la transmisión de experiencias y afectos más que en los eventos que la escritora ha vivido. Esa crítica también señala que los animales domésticos, evocadores de la “extranjería”, aparecen únicamente en los sueños de los narradores, y no en el mundo “real”, lo cual ilustra que los temas del fantástico moderno ya no son testimonios directos de la existencia de lo sobrenatural. Algo parecido sugiere Rahel Teicher al estudiar las medusas en los sueños del *alter ego* de Félix Bruzzone.

En la última parte seguimos con los análisis de autoficciones contemporáneas que, sin embargo, se diferencian por cuanto en ellas el individuo que se inventa una vida o un suplemento de identidad se representa en función de un grupo o de un proyecto histórico. Aquí lo que importa es la reescritura de la memoria histórica y familiar, eventualmente con la esperanza de lidiar con los traumas del pasado. En este sentido, el juego va muy en serio en la novela de Mariana Eva Perez y el cuento de Félix Bruzzone estudiados por Rahel Teicher, quien se interesa por las maneras en que estos autores “hijos” procuran dar cuenta de la tarea de reconstruir un pasado familiar y por cómo contribuyen a esto los sueños. El propósito de Mario de la Torre-Espinosa es semejante: como Teicher, parte del concepto de posmemoria (Hirsch) para abordar la reconstrucción de la historia de España por parte de los “nietos”, con la diferencia de que estos se distancian de la generación de sus padres a la que acusan de haber optado por la desmemoria. Para revertir esta situación, emprenden la labor que sus progenitores no llevaron a cabo, enfrentándose así con los problemas de transmisión de la memoria y del trauma, que intentan resolver recurriendo a la fabulación. Este ensayo, como el siguiente, trata de cine, y ambos invitan así a derrumbar los muros entre la autoficción tal y como se manifiesta en la literatura y en otras formas artísticas.

Con Julio Prieto volvemos a la Argentina y a la cuestión de la posmemoria desde varias propuestas teóricas, sin embargo, novedosas. Argumenta que la autoficción no mimética puede ser una categoría clave para pensar un “tenue nosotros” (Butler) y contribuir a repensar el “reparto de lo sensible” (Rancière) en la época del “nublado” de los grandes relatos. La dimensión individual deja paso a otra, colectiva, con nuevas posibilidades políticas. Por lo tanto, Prieto sugiere que las autoficciones no verosímiles van más allá del retrato de egos. Su artículo coincide con una idea señera propuesta por Annie Richard en su estudio sobre autoficciones francesas femeninas, donde opina que la incertidumbre relativa a la identidad propia es un medio vital para escapar a la cárcel narcisista para el narrador y a la ilusión identificadora por parte del lector. Asimismo, a partir de allí se puede dar un paso hacia un universo común. En sus formas más nuevas, la autoficción iría hacia la plena integración de su dimensión interlocutoria, resaltando en el relato de sí un lazo vital con los otros: la búsqueda de la verdad solo puede llegar a buen puerto en la reciprocidad (108, 157-158). Las consideraciones de Richard y Prieto abren caminos prometedores para una autoficción que, entonces, abandonará el interés exclusivo hacia los *alter egos* del autor, sus avatares o *Doppelgängers*, para dirigirlo también hacia los egos que se vuelven altruistamente hacia los otros.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva (Estudios Críticos de Literatura, 30), 2007.
- “Fernando Vallejo, autobiógrafo heterodoxo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 51, 2013.
- “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. Ed. Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 149-168.
- *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego, 2017.
- BUTLER, Judith. “Violencia, luto y política”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 17, septiembre, 2003, pp. 82-99.

- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1958.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik. *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Asturias, Carpentier, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America, 1998.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho. Relatos del norte de México*. Ciudad de México: Factoría Ediciones, 2003 (1931).
- CASAS, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. Ed. Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 7-21.
- “Fantástico y autoficción: un binomio (casi) imposible”. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, *Espejismos de la realidad: Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Universidad de León, 2015, pp. 85-94.
- (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- CASTANY PRADO, Bernat. “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”. *Pa-savento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, n° 2, 2015, pp. 147-168.
- CHANADY, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985.
- CHARAUDEAU, Patrick. “Des catégories pour l’humour. Précisions, rectifications, compléments”. Ed. María Dolores Vivero, *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris: L’Harmattan, 2011, pp. 9-43.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. Comp. Ana Casas, *La autoficción: Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco libros, 2012, pp. 85-122.
- FEDERMAN, Raymond. *Surfiction* (trad. Nicole Mallet). Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- “La autonarración”. Comp. Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco libros, 2012, pp. 177-209.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. Ciudad de México: Botas, 1951.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Cul: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens* (trad. Eugenio Imaz). Madrid: Alianza, 2007 (1938).



- HURLEY, Theresa M. *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. Woodbridge: Tamesis, 2003.
- KUNZ, Marco. “Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones”. Eds. Brigitte Adriaensen y Marco Kunz, *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 53-79.
- LEMEBEL, Pedro. *Loco afán*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Collin, 2004.
- MUSITANO, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria* n° 52, 2016, pp. 103-123.
- OSPINA, William. “El don de la vida, de Fernando Vallejo”. *El Espectador*, 20 de marzo de 2010, <www.elespectador.com/columna194168-el-don-de-la-vida-de-fernando-vallejo>. Consultado el 13 de diciembre de 2013.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Editions Galilee, 2004.
- RICHARD, Annie. *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme?* Paris: L'Harmattan, 2013.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au cybersoi*. Montréal: XYZ, 1997.
- SCHMITT, Arnaud. *Je réélje fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- “La autoficción y la poética cognitiva”. Ed. Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 45-64.
- SOMMER, Doris. “No secrets”. Ed. Georg M. Gugelberger, *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin-America*. Durham: Duke University Press, 1996, pp. 130-158.
- SOUQUET, Lionel. “Una autoficción ‘espectacular’: Pedro Lemebel y Fernando Vallejo”. Ed. Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 247-267.
- SUBCOMANDANTE MARCOS. *Don Durito de la Lacandona*. San Cristóbal de las Casas: CIACH, 1999.
- SUBCOMANDANTE MARCOS; ANTONIO RAMÍREZ y Efraín HERRERA. *Noches de fuego y desvelo*. Guadalajara: Colectivo Callejero, 2007.
- TORO, Vera; Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

- VALLEJO, Fernando. *Entre fantasmas*. Bogotá: Alfaguara, 2005.
- *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006 (1994).
- VANDEN BERGHE, Kristine. *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- *Homo Ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*. Madrid/Frankfurt/Ciudad de México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Editores, 2013.
- *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros, 2019.