

# La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar

## The Influence of Postmodernism in Contemporary Narrative

Cristina Piña

Universidad Nacional de Mar del Plata  
cpinaorama@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo indaga en la relación transgresora, deconstructivista y productiva que una parte importante de la narrativa asociada con la posmodernidad establece con los géneros literarios modernos. Deteniéndose en el principio de hibridación genérica practicado por aquella —del que considera a Jorge Luis Borges el gran antecesor— analiza las reescrituras de los géneros menores y canónicos que practica, las cuales se presentan simultáneamente como homenajes y per-versiones de aquéllos, así como la imbricación entre discursividades heterogéneas. Luego se detiene en un género de singular importancia en los últimos veinte años en América Latina, la microficción —a la que confronta con el poema en prosa decimonónico y con el concepto barthesiano de “texto”— y por fin en la autoficción, como variante singular dentro de las llamadas “escrituras del yo” (*écritures du moi*), que adquirieron creciente importancia durante la posmodernidad.

**Palabras clave:** Posmodernidad; Hibridación genérica; Microficción; Autoficción; Texto.

**Abstract:** This article inquires into the transgressive, deconstructive, and fertile relationship between a relevant part of Postmodern narrative and Modern literary genres. Paying special attention to the genre hybridization practiced by this type of narrative—whose main ancestor is Jorge Luis Borges—it analyses the peculiar rewriting of popular and major genres performed by it, which is a simultaneous tribute and per-version of them. It also examines the way in which heterogeneous discourses are interwoven. Then, it specifically inquires into a genre which has acquired especial relevance during the last 20 years in Latin America: microfiction, confronting it with Nineteenth century prose poem and with the Barthesian concept of “text”. Finally, it also inquires into autofiction, as a peculiar type of “self writing” (*écriture du moi*), which reached increasing importance during Postmodernism.

**Keywords:** Postmodernism; Genre hybridization; Microfiction; Autofiction; Text.

## La posmodernidad: hacia un intento de definición

Cuando nos detenemos en el panorama que presenta la narrativa tanto en nuestro país como en Europa y Estados Unidos tras el pasaje desestructurante de la tan discutida posmodernidad, nos encontramos con una llamativa transformación de las formas de narrar. En efecto, si por un lado los narradores parecen haberse volcado masivamente a la reescritura y deconstrucción de los géneros literarios, sobre todo populares pero también los pertenecientes a la tradición más elevada, por el otro, se puede percibir un florecimiento de muy variadas formas de lo que los franceses llaman *les écritures du moi*, las escrituras del yo y, por fin, en especial dentro del ámbito latinoamericano, se ha registrado la consolidación de un nuevo género literario marcado por una singular hibridez, como es el caso de la microficción.

Semejantes modificaciones ofrecen al lector y al estudioso una perspectiva totalmente diferente de la que se percibía a comienzos y hasta más o menos mediados del siglo XX —con el desarrollo de la gran narrativa *Modernist*, según la denominación anglosajona— e invitan a reflexionar acerca de los factores determinantes de tal proceso, así como a identificar las nuevas formas narrativas.

Si bien, como lo he señalado al comienzo, considero que la posmodernidad es el factor determinante de la señalada metamorfosis, no es mi intención detenerme en la polémica en torno de dicho momento cultural, que ha tenido singular virulencia en las décadas del ochenta y el noventa del siglo XX en el campo europeo y estadounidense, pero sí quiero dejar en claro mi postura al respecto, ya que me propongo delimitar una serie de rasgos de las formas narrativas correspondientes a ese momento posterior a la modernidad pero vinculado con ella.

Según lo han demostrado diversos pensadores, a partir del pensamiento de Friedrich Nietzsche se desarrolla una línea filosófica que, siguiendo un derrotero básicamente **antidialéctico** —en el sentido de oponerse a los dos rasgos centrales de la dialéctica: el gesto de reconciliación de los opuestos en una síntesis superadora que cierra la oposición, y el principio de negatividad que entraña— y **anticartesiano** —en el sentido de desestimar a la razón como sustento radical del sujeto, entendiendo a éste casi exclusivamente como sujeto cognoscente— marca una transformación tanto en la concepción de la literatura como en la del sujeto y el lenguaje, dentro de la cual se inscriben desde Sigmund Freud a Ferdinand de Saussure, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, entre otros.

Desde otro punto de vista, a fines de los años sesenta a esta tendencia antimetafísica del pensamiento se le suma el efecto acumulado de una serie de fenómenos que remiten a desarrollos de la ciencia, la sociedad y la cultura, que van desde la teoría de la relatividad de Einstein y la de la indeterminación de Heisenberg hasta la catástrofe de Chernobyl y desde los totalitarismos representados respectivamente por el nazismo y el stalinismo hasta la represión comunista de la Primavera de Praga.

La conjunción de estos factores produce un estremecimiento general de las estructuras que sustentaban al pensamiento y la sociedad desde la modernidad, lo que da origen a una instancia cultural que se dio en llamar *posmodernidad* y que plantea una nueva concepción del sujeto, la racionalidad, el conocimiento, la sociedad y el arte. En relación con ella, desde el instante en que se la planteó como un momento culturalmente específico —hacia la década del sesenta— se entabló una polémica en torno de su carácter en relación con la modernidad, cuyos dos extremos estarían representados, respectivamente, por Jürgen Habermas y Jean François Lyotard, según el análisis de Fredric Jameson, con el que personalmente coincido (Jameson, 44-46). En efecto, mientras Habermas sostiene la vigencia de la modernidad más allá de su fracaso emancipatorio, atribuyéndole, además, al concepto de posmodernidad un tinte conservador y reaccionario (Habermas, 19-36), Lyotard plantea el fin de la modernidad a partir de la caída de los metarrelatos elaborados por la filosofía moderna que la sostuvieron: el relato iluminista, el idealista, el marxista, el cristiano y el liberal (Lyotard, 73-78).

En cuanto a mi perspectiva, si bien no considero a la posmodernidad plenamente un período que haya reemplazado a la modernidad —la cual, si adoptamos tal punto de vista estaría acabada— coincido con Gianni Vattimo en verla como una *simultánea continuidad y ruptura con la modernidad*, debido a que en algunos aspectos esenciales, no en todos, la modernidad ha concluido —por ejemplo, en lo relativo a la posibilidad de hablar de la historia como de algo unitario o de afirmar la existencia una verdad única (Vattimo, 1989: 73-87)— y, correlativamente, coincido con Jameson en caracterizarla como una *dominante cultural* (Jameson, 49). En tal carácter de *dominante cultural que continúa y rompe con la modernidad*, entraña una serie de consecuencias que incidieron profundamente en el arte y específicamente en la narrativa.

Ahora bien, en nuestro caso y por el hecho de ser argentinos, creo que la determinación y el reconocimiento de los rasgos que han implicado la ruptura de las tradicionales formas modernas de narrar adquiere singular importancia porque el autor que adelanta más de veinte años la serie de transformaciones a las que me refiero es precisamente nuestro escritor más importante, Jorge Luis Borges. Tal posición pionera —que nos ha llevado a diversos críticos a caracterizarlo como un *posmoderno avant la lettre* (De Toro, 67-94; Piña, 2008: 55-85)— explica de manera especialmente satisfactoria, desde mi punto de vista, la entusiasta recepción que tuvo su obra en las décadas del cincuenta y el sesenta por parte de los pensadores franceses que después se denominarían postestructuralistas y cuyo pensamiento está directamente conectado con la posmodernidad. Me refiero a Blanchot, Michel Foucault, Derrida, Deleuze y Julia Kristeva.

En efecto, las hábiles y desconcertantes manipulaciones de los géneros que los llevan a una extrema hibridez e indecidibilidad; el borramiento de las fronteras entre las esferas de la ficción y la realidad; la afirmación del mayor valor de la lectura y la reescritura

respecto de la escritura y la creación original; la negación del realismo y del valor de la mimesis en literatura; la valorización de los géneros menores y populares; la recusación de la novela como relato abarcador, mimético y didáctico; la valoración de lo fragmentario y de lo marginal frente a lo totalizador y central, así como de las formas breves frente a las extensas y otros rasgos capitales que caracterizan a la obra de Borges, son anticipaciones del rumbo que seguirá la narrativa de los años sesenta en adelante, como lo han reconocido algunos de los principales narradores posmodernos, de Antonio Tabucchi a Paul Auster y de Milorad Pavić a Italo Calvino o Alessandro Baricco, para limitarnos a los escritores extranjeros, ya que en el caso de los argentinos son legión y abarcan desde Abelardo Castillo, Juan José Saer y Ricardo Piglia a Pablo de Santis, Leopoldo Brizuela o Guillermo Martínez.

Como las operaciones que Borges realiza pioneramente en las décadas del treinta, el cuarenta y principios del cincuenta —ya que sus grandes libros de ruptura son *Historia universal de la infamia* de 1935, *Ficciones* de 1944 y *El Aleph* de 1949, así como las intervenciones culturales representadas por la creación, junto con Adolfo Bioy Casares, de la colección EL SÉPTIMO CÍRCULO y la confección de la antología *Cuentos breves y extraordinarios* son respectivamente de 1947 y 1953— son un antecedente capital de los rasgos de las nuevas formas de narrar, las tomaré como guía para establecer sus rasgos. Sin embargo, como es necesario buscar un punto a partir del cual desplegarlas, me parece que tanto como podríamos decir, de manera general, que la crisis de la modernidad se caracteriza por el borramiento de las oposiciones binarias centrales que la estructuraban, en el campo de la narrativa el principio de **ruptura e hibridación en cuanto al discurso y a la esfera propia de lo literario** será uno de los rasgos fundamentales de la nueva ficción.

### **La reescritura e hibridación de los géneros literarios y la experimentación con ellos**

En efecto, durante la posmodernidad se anulará el **principio de división que predominaba en los géneros literarios y su campo se presentará como ámbito de hibridación y experimentación**<sup>1</sup>. Al respecto, es preciso destacar que uno de los rasgos propios de la modernidad en literatura es el establecimiento de sistemas progresivamente más complejos de clasificación de los géneros literarios, lo que entraña una correlativa voluntad de mantener separadas las distintas y proliferantes formas

---

<sup>1</sup> Si bien implicaría negar la realidad de la evolución literaria considerar que hay algún género totalmente “puro” respecto del cual las transformaciones posmodernas resultan “híbridas” —como atinadamente lo señala José Amicola en el artículo incluido en este dossier— personalmente considero que la modernidad establece ciertos rasgos fundamentales estables en los géneros literarios, en relación con los cuales las formas posmodernas se nos presentan como híbridas.

genéricas<sup>2</sup>. Contra tal actitud de compartimentación se alzará un principio de hibridación exactamente inverso, el cual se dará, en primer término, entre **discursividades consideradas jerárquicamente contrarias, como es el caso de los géneros populares o menores y los “serios”**, y en consecuencia se registrará un reprocesamiento de aquellos en clave de literatura seria, en una anulación de las divisiones entre lo serio/lo no serio que distingue, según Lipovetsky a la sociedad posmoderna (Lipovetsky, 113)<sup>3</sup>.

El ámbito de las reescrituras de géneros menores —que junto con las escrituras del yo y el desarrollo de un género híbrido como la microficción sigue demostrando ser el más productivo a comienzos del siglo XXI— ofrece infinidad de ejemplos que nos remiten a los más diversos géneros populares, del cuento de hadas o maravilloso a la narrativa policial, la novela de aventuras, el folletín, la ciencia ficción, la narrativa gótica, etc. (algunos de los cuales se analizan específicamente en este dossier). Entre ellos, sin embargo, y desde mi punto de vista, resulta especialmente significativa la valorización de la narrativa policial —género popular de masas, no ya por sus orígenes, vinculados con la alta literatura por el estatuto de su creador, el norteamericano Edgar Allan Poe, sino por su desarrollo a lo largo del siglo XIX y principios del XX— que realizan desde Borges a Paul Auster o Guillermo Martínez pasando por Marco Denevi, Umberto Eco o Eduardo Mendoza<sup>4</sup>. En todos ellos, nos encontraremos con reescrituras que van de la parodia a la deconstrucción pasando por la re-versión y la per-versión. Respecto de su singular vigencia hasta nuestros días, creo que no se puede dejar de mencionar que el I Premio Iberoamericano Planeta-Casamérica de Narrativa 2007 precisamente lo haya

---

<sup>2</sup> Dos buenas síntesis de los esfuerzos de la Modernidad por clasificar los géneros literarios aparecen en Vitor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972 y Gérard Genette. *Introduction à l'architexte*. París: Éditions du Seuil, 1979.

<sup>3</sup> Al respecto, cabe señalar una diferencia importante entre mi enfoque de la posmodernidad y el de Lipovetsky, con quien en muchos otros sentidos coincido. Su insistencia en lo *cool* y lo humorístico de la sociedad posmoderna entraña una cierta banalización —de la que se han aferrado sus detractores, sobre todo provenientes de una izquierda o una derecha anquilosadas— la cual, al menos en los narradores que citaré en este artículo y en los otros pensadores que se toman en cuenta, no se percibe. Porque una cosa es la dimensión lúdica que se advierte de Borges a Pavić, Darrieusseq, Tabucchi, De Santis o Auster y otra la onda *cool* y mediática que responde al aspecto más infantil y estéril de la época, y que en algunos casos aparece en cierto “posmodernismo” estadounidense.

<sup>4</sup> Cito, como los ejemplos más importantes, los relatos “La muerte y la brújula”, “Abenjacán el bojarí muerto en su laberinto” y “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges; *El nombre de la rosa* de Eco; *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez; *Rosaura a las diez* de Marco Denevi y *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza. Mención aparte merecen los cuentos de don Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares, donde ya desde el nombre del detective al peculiarísimo espacio desde donde resuelve los casos —la celda donde está recluido— apuntan a una parodia del género policial.

ganado *El enigma de París* del argentino Pablo De Santis, novela que es una reescritura singularmente nostálgica y deconstructiva del género.

Tal vigencia necesariamente nos lleva a preguntarnos por qué, más allá de su carácter de género popular hasta no hace mucho excluido de la literatura culta, sigue atrayendo el doble movimiento de homenaje y per-versión que entraña la reescritura posmoderna. Personalmente considero que se vincula, en primer término, con el hecho de que se trata de una especie literaria de neto corte racional, pues en ella todo tiende hacia el Saber a través de la resolución racional del enigma —el cual se puede sintetizar en una serie de preguntas: quién, cómo, cuando, dónde, por qué—, pero también donde dicha racionalidad superior está depositada privilegiadamente en el detective, quien supera por su poder analítico-deductivo al criminal, con lo cual su resolución se adecua al predominio de la imagen moral que Deleuze discernía en la concepción cartesiana del conocimiento racional. En segundo término, porque al basar sus categorías centrales de criminal-perseguido o vigilado y detective-perseguidor o vigilante demuestra que se articula en torno de una oposición binaria, factor básico de organización de la lógica subyacente a la racionalidad moderna, según lo ha señalado Derrida. Por fin, porque se trata de un género donde todo es significativo, tiende a un sentido y un cierre que implica el restablecimiento de un orden, al cual se llega siguiendo una progresión ordenada de la capacidad analítico-deductiva y que restablece, como señalé antes, la moralidad quebrada por el crimen.

Una vuelta deconstructiva similar se percibe en las reescrituras del cuento maravilloso en clave humorística o problematizadora, como se da en el caso de Robert Coover, Steven Millhausen<sup>5</sup> y Angela Carter<sup>6</sup> y la larga serie de escritoras argentinas, norteamericanas y francesas que han realizado reescrituras feministas de cuentos de hadas y maravillosos<sup>7</sup>. En este caso, ya no se trata de remitirse al género literario por su relación con la racionalidad y su encomio de ella sino, por el contrario, en tanto que poderoso centro generador de modelos genéricos, según ocurre con el cuento de hadas o maravilloso, igualmente opresivos para hombres y para mujeres. Algo similar pasa con las reescrituras de la narrativa gótica que detectamos desde Jean Rhys a los

---

<sup>5</sup> Me refiero a la novela *Zarzarrosa* de Robert Coover y al relato “El enano, la mazmorra y la princesa” de Steven Millhausen.

<sup>6</sup> Si bien la autora inglesa hace circular el cuento maravilloso en casi toda su obra, desde su primera novela *La juguetería mágica* (1967) a su compilación póstuma de relatos *Fantasmas de América y maravillas del Viejo Mundo* (1993), sus reescrituras más interesantes y productivas aparecen en los siguientes libros: *El doctor Hoffman y las infernales máquinas del deseo* (1972); *La cámara sangrienta y otros cuentos* (1979) y *Venus negra* (1985).

<sup>7</sup> Cito, entre ellas, a las novelistas Marie Darrieussecq (*Nacimiento de fantasmas*), Ana María Matute (*Olivado rey Gudú*); Carmen Martín Gaité (*Caperucita en Manhattan* y *La reina de las nieves*), María Negroni (*El sueño de Úrsula*); la poeta Anne Sexton (*Transformations*), las cuentistas Marcela Solá, Ana María Shúa, Luisa Valenzuela y Cristina Siscar.

argentinos Federico Andahazi o Pablo De Santis entre muchos otros,<sup>8</sup> las cuales presentan diferentes matices en cada uno de los casos pero coinciden en recurrir a dicho género —singularmente despreciado por su asociación, durante el período victoriano, con la mirada y la escritura femeninas—, como una forma de enfocar las situaciones desde una perspectiva que rompe con la convención realista, racionalista y falocéntrica.

El último género popular al que me referiré brevemente —pues hay un artículo dedicado a él en este dossier— es la ciencia ficción, en una articulación que, si bien por algunos aspectos podríamos asociar con el *Frankenstein* de Mary Shelley —de clara filiación prometeica—, en rigor responde más a la orientación fáustica que Herminio Martins distingue como base filosófica en algunas tecnociencias contemporáneas (Sibilia, 41), articulación que, además de otros cultores en las décadas del ochenta y el noventa —pienso nuevamente en Angela Carter y en Pablo De Santis—<sup>9</sup> en la década del 2000 ha dado ejemplos tan inquietantes como *Oryx y Crake* de Margaret Atwood y *El cuerpo* de Hanif Kureishi entre muchos otros.

Ahora bien, más allá de las intencionalidades divergentes que tienen los diferentes tipos de reescrituras de géneros menores que he señalado hasta ahora, resulta fundamental apuntar el doble gesto que entraña la reescritura en su forma específicamente posterior a la modernidad. Porque no se trata ya —como ocurría, por ejemplo, en el Renacimiento o el Manierismo con la relación entre un original de la Antigüedad y su copia del momento— de un sometimiento a las reglas y los rasgos del género abordado —lo cual implicaría reconocerle valor de “modelo”— sino de una apropiación deconstructiva, en la que tanto como se rinde un **homenaje** al género elegido —y en ese sentido, la reescritura de la posmodernidad no puede estar más lejos de la parodia destructiva vanguardista y neovanguardista—, se lo **pervierte**, en muchos casos llevándolo al **desastre** en sentido blanchotiano<sup>10</sup>. A modo de simple ilustración, recordemos las inversiones de Borges en sus cuatro cuentos policiales —“La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Abenjacán el bojarí, muerto en su

---

<sup>8</sup> Me refiero a *Ancho mar de los sargazos* de la narradora anglo-caribeña, a *Las piadosas* de Andahazi y a *El calígrafo de Voltaire* y *Los anticuarios* de De Santis.

<sup>9</sup> En este caso, cabe citar *The Passion of New Eve* (La pasión de la nueva Eva) de Carter y *El teatro de la memoria* y *La sexta lámpara* de De Santis.

<sup>10</sup> Si bien no se me escapa que el concepto de “desastre” elaborado por Maurice Blanchot básicamente en su libro *La escritura del desastre* (Caracas: Monte Ávila, 1990) es de singular complejidad y se articula, como punto final de su elaboración teórica, con los de *noche-otra noche*, *afuera* y *neutro*, creo que, apoyándome en la siguiente afirmación del autor: “Llamo desastre a lo que no tiene lo último como límite; lo que arrastra lo último en el desastre” (31) puedo tomarlo, en relación con la deconstrucción de pautas y elementos literarios, en el sentido de desorbitación, desfondamiento.

laberinto" y "Ema Zunz"—<sup>11</sup> donde, desde identificar a la víctima con el detective hasta convertir al asesino en víctima, pulveriza los *topoi* del policial. Asimismo, las que realiza Paul Auster en su *La trilogía de Nueva York*, probablemente el réquiem más ingenioso y atrapante para este género de tan larga, variada y rica trayectoria, que, por otra parte sigue su camino acatando gran parte de las convenciones que estos y otros autores reconstruyen y con un singular éxito de público.

En efecto, más allá de la deconstrucción señalada, me parece importante destacar la singular visibilidad que ha alcanzado la novela policial en las últimas décadas, tanto a raíz de la difusión internacional de los narradores escandinavos de novelas policiales,<sup>12</sup> como de las creaciones del italiano Andrea Camilleri —inspirado a su vez en el español Manuel Vázquez Montalbán, como lo demuestra el nombre de su protagonista, el Comisario Montalbano— la francesa Fred Vargas, el griego Petros Márkaris y tantos otros. En ellos, tal vez la variación más reiterada que cabe señalar sea, por un lado, la revalorización de la policía —de hecho, casi todos los detectives pertenecen a la fuerza policial— y la articulación entre las dos líneas opuestas que se delimitaron históricamente: la detectivesca y la negra o *hardboiled*. Porque, a diferencia de la *hardboiled* tradicional, el comisario o detective encargado de los casos no sólo pone el cuerpo y sigue sus intuiciones, sino que —como se ve claramente en el caso de Kurt Wallander— medita y deduce para llegar a sus descubrimientos.

En el caso concreto de nuestro país, después de la apertura que significó la creación de EL SÉPTIMO CÍRCULO, como lo han señalado Jorge Lafforgue y Andrés Rivera en su estudio canónico, llegó la introducción de la novela *hardboiled*, básicamente a través de la **Serie negra** dirigida por Ricardo Piglia, así como la incorporación de una nueva camada de escritores de esa misma orientación, desde Rodolfo Walsh, el más temprano pero que tiene muchos elementos de novela detectivesca, hasta los claramente "negros" que comienzan a publicar en la década del setenta, como Juan Carlos Martini, Sergio Sinay, José Pablo Feinmann, Jorge Manzur, Rubén Tizziani y Osvaldo Soriano. Tras esto, la transformación más interesante que se da nos lleva a la década del noventa y la primera del 2000, con dos autores ya señalados precisamente por su reescritura deconstructiva del género, mucho más en la línea del Borges posmoderno que en la de los autores del setena. Me refiero a Pablo de Santis, autor de *La traducción*

---

<sup>11</sup> Señalo, al respecto, mi coincidencia con Jaime Rest, quien considera "Ema Zunz" un relato policial, a diferencia de John Irwin, quien lo excluye de ellos, en mi opinión por su hipótesis de que los únicos tres cuentos policiales que reconoce en el autor argentino se corresponden exactamente con los de Poe, a los que el ensayista demuestra que Borges hizo un homenaje a 100 años de su escritura.

<sup>12</sup> Si bien Camilla Läckberg y Stieg Larsson han sido muy leídos, quien logró una importancia global es Henning Mankell y su serie protagonizada por el detective Kurt Wallander, que fue llevada a la televisiva inglesa con la actuación de Kenneth Branagh, y que tuvo una secuela en las dos temporadas de la serie sueca, cuyos guiones Mankell escribió especialmente para televisión.

y *El enigma de París* y a Guillermo Martínez, de *Crímenes imperceptibles* y *La muerte lenta de Luciana B*<sup>13</sup>.

Pero la hibridación también se registra **entre discursividades que la modernidad consideraba incompatibles**, y así tendremos, según ocurre en Borges, Julian Barnes o Alessandro Baricco,<sup>14</sup> la articulación de diversos géneros de ficción con reflexiones metaliterarias, filosóficas, históricas, ensayísticas en general y autobiográficas o autorreferenciales. El caso de Milorad Pavić y su deslumbrante *Diccionario jázaro* resulta especialmente llamativo, pues a la imbricación del discurso histórico, filosófico, religioso, filológico, ficticio y maravilloso se une la presentación del texto como un “diccionario”, con la consecuente desautorización del principio de “verdad” asociado con el concepto mismo de diccionario, producto privilegiado, además, de la racionalidad y el afán clasificatorio del Iluminismo. Porque, en efecto, el proyecto histórico de las enciclopedias puede entenderse como la culminación de la mentalidad iluminista, que se siente impulsada a “clasificar y ordenar los objetos del mundo” (Lafuente: 108), así como a divulgar dicho saber a partir de la confianza en la capacidad de la razón humana para conocer la realidad tal y como es (Lafuente: 110 y 111). Asimismo, la enciclopedia se plantea como un “espejo” del mundo, es decir que descansa en la confianza de que el lenguaje humano, en su carácter de encarnación del “logos”, es capaz de reflejar —a partir del principio de adecuación entre las palabras y las cosas— ese mundo aprehensible por la razón. En relación con esto último, creo que resulta importante señalar, dentro de la literatura argentina, además del cuento de Borges que se instituye en antecesor de la novela de Pavić, otros dos ejemplos de perversión de la enciclopedia o el diccionario.

Acerca del antecedente borgiano, me refiero al cuento “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” donde Borges, en unas pocas páginas de increíble densidad, consigue dismantelar prácticamente todos los sustentos epistemológicos de la modernidad, así como operar la confluencia de especies literarias contradictorias y establecer una oscilación perturbadora entre ficción y realidad, según lo he señalado en un artículo anterior (Piña, 2005: 445-454). En cuanto a los otros dos ejemplos argentinos, se trata, por un lado, de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* de Marco Denevi,<sup>15</sup> donde a lo

---

<sup>13</sup> Me he extendido un poco más en relación con el género policial porque la persona encargada de hacer el artículo dedicado a él no pudo cumplir por problemas personales y de esta forma, al menos, algo de su rica trayectoria se destaca.

<sup>14</sup> Me refiero a la gran mayoría de los relatos de Borges, si bien “El acercamiento a Almotásim”, “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” y “Pierre Ménard, autor del Quijote” son quizás los más llamativos; a *El loro de Flaubert* de Julian Barnes y *Seda* de Antonio Baricco.

<sup>15</sup> Marco Denevi: *Enciclopedia secreta de una familia argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986. Al respecto, es importante señalar que el autor, en una de sus habituales autocorrecciones —que a veces tenían algo de automutilaciones— cuando reeditó el libro en 1998, además de cambiarle el título por *Una familia argentina*, lo reescribió anulando su organización como enciclopedia.

anteriormente señalado respecto de la perversión de la enciclopedia se suma el descrédito de la Historia como ciencia y, por otro, a *La busca del jardín* de Héctor Bianciotti, donde vemos licuarse la dimensión de saber objetivo atribuido al diccionario, al transmutarse en un diccionario íntimo, que sustituye el afuera por una intimidad que nos remite además, a lo autoficcional, aspecto del que me ocuparé más adelante.

Asimismo, dentro de este último tipo de hibridación de discursividades múltiples entrarían diversas novelas donde se produce una vertiginosa imbricación de géneros, al margen de su supuesta incompatibilidad. Considero que dos ejemplos especialmente significativos en lengua castellana son *El sueño de Úrsula* de la argentina María Negroni y *La sombra del viento* del español Antonio Ruiz Zafón. En efecto, mientras en el primero se realiza una productiva “revisitación” del cuento de hadas, la epopeya, el relato de viajes y la prosa borgiana, en el caso del novelista español la novela de aventuras se hibrida con la narrativa costumbrista decimonónica, la narrativa policial, el folletín, la narrativa de la Guerra Civil Española y la novela gótica. Destaco, asimismo, que en estos casos la anterior distinción entre género mayor y género menor queda anulada, por lo cual no sólo tendremos hibridaciones múltiples como las señaladas anteriormente, sino directamente reescrituras de géneros mayores —cambiando en muchos casos el “archigénero” para utilizar la terminología de Genette, que en este caso resulta especialmente útil, ya que me refiero al paso del teatro a la narrativa— según ocurre por ejemplo con *Inglaterra, una fábula* novela del argentino Leopoldo Brizuela, en la cual se reescribe la última pieza teatral de William Shakespeare, *The Tempest* (La tempestad). En un experimento similar pero más ambicioso, tenemos la novela de la tan citada Angela Carter, *Wise Children* (Niños sabios), donde reescribe diversas piezas shakespearianas en un carnaval deslumbrante.

Y tanto como es importante señalar los rasgos anteriores, resulta imprescindible destacar que, en todos los casos citados, además de romperse, como ya lo apunté, con el principio clasificatorio propio de la racionalidad moderna a favor de una voluntad de hibridación, se ha roto, en primer término, con la concepción moderna del arte como reflejo, cristalizada sobre todo en el realismo, en tanto que no se escribe ya a partir de hechos del mundo social y subjetivo que se aspiran a reflejar en el contenido de la novela o el relato, sino a partir de otros textos y otros géneros que se deconstruyen. Pero, en segundo término, se rompe con la postura vanguardista de valoración de “lo nuevo” y de rechazo de la tradición anterior. En este último sentido, tanto como los textos que podemos considerar posmodernos son anti *Modernist*, en tanto las novelas encuadrables en el *Modernism* intentan ser grandes *summae* de su propio mundo, como se ve, según Bleikasten, en la producción de Proust, Thomas Mann, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Musil, Broch, Céline, Nabokov y Beckett, también son antivanguardistas (Bleikasten, 86). Al respecto, señalo mi coincidencia con el sociólogo Gilles Lipovetsky, para quien los movimientos vanguardistas históricos, así como la neovanguardia que continuó con los planteos básicos de la vanguardia hasta la década del sesenta, se identifican con aspectos fundamentales de la mentalidad moderna, en

tanto tienen un claro costado revolucionario, disciplinario, utópico y de valorización de lo nuevo. Asimismo, su ruptura también se establece respecto del público, al que enfrentan con espíritu revolucionario y ofreciéndole un arte que, contrariamente a su voluntad de intervención en la realidad y de transformación de ésta, le resulta ininteligible y hermético. Como consecuencia, e irónicamente, terminan haciendo un arte de *élite*, sólo comprensible para los artistas y los teóricos y críticos que acompañan intelectualmente a los diversos movimientos, según lo ha señalado Sebrelí (Sebrelí, 2000: 35-43).

Frente a esto, la narrativa posmoderna establece un nuevo pacto de lectura con el público, que entraña, al margen de reflexionar sobre la propia escritura y experimentar con los niveles de realidad del texto, como vemos en gran parte de sus novelas y relatos, fundamentalmente contar una historia que entretenga al lector y capture su interés.

Antes de dejar el repudio del realismo que entraña la reescritura y reversión de los géneros literarios en el que me centrado, quisiera insistir en el principio de **intertextualidad** como “revisitación” irónica y lúdica de la tradición y el pasado literarios que caracteriza a las nuevas formas narrativas. Insisto en ello porque, si bien hasta ahora me he detenido sobre todo en las reescrituras, más amplio todavía que su práctica es el principio de la intertextualidad que campea en la ficción contemporánea. En efecto, si bien no podemos decir, por ejemplo, que Ian McEwan reescriba a Virginia Woolf en *Expiación* —como sí ocurre, desde mi perspectiva con su novela posterior, *Sábado*, que considero una “per-versión” de *Mrs. Dalloway*— es innegable la intertextualidad que se establece entre la primera parte de la novela y la escritura en general de Woolf. Asimismo, para detenernos en autores más cercanos todavía en el tiempo, la intertextualidad con múltiples autores —Cioran, Cortázar, Camus, Sartre, Muriel Barbery, etc.— caracteriza tanto a la tan celebrada *La delicadeza* de David Foenkinos, como a *La elegancia del erizo*, de Muriel Barbery, que nos remite desde escritores y filósofos —Husserl, Ockham, diversos escritores y autores de manga japoneses— hasta el cine —el director japonés Ozu.

Asimismo, tanto como estos simples ejemplos ilustran de manera clara el alcance del principio de intertextualidad vigente en la narrativa contemporánea, considerar un caso como *El loro de Flaubert* de Julian Barnes nos permite ver uno de los extremos más productivos de la reescritura, ya no de un género sino de dos obras, *Madame Bovary* y *Un corazón simple*, y de toda una filosofía de la escritura, la de Flaubert. Porque el grado de exhaustividad que alcanza el narrador inglés al articular reescritura con intertextualidad, metatextualidad, hipotextualidad, hibridación genérica y homenaje irónico tal vez sea el mayor que hasta ahora se ha realizado.

## La emergencia de nuevos géneros

### Del poema en prosa a la micro o minificción. El concepto barthesiano de "texto"

Si uno de los costados de la posmodernidad consiste en la hibridación y deconstrucción de los géneros modernos, otro se vincula con la creación de nuevas formas genéricas, cuyo rasgo distintivo es —para tomar una expresión de Roland Barthes— su carácter "paradójico" respecto de la noción moderna de género literario, en tanto que se forman como negación o articulación de los existentes, que operarían como *doxa* respecto de ellos (Barthes, 75-76). El caso de la minificción o microficción, nueva especie que adquiere singular desarrollo dentro de la literatura latinoamericana y argentina de los últimos veinte años es ejemplar. En efecto, cualquiera que haya estado atento al campo intelectual del continente sin duda pudo advertir que se ha dado una especie de estallido de la minificción, en el que convergen la publicación de antologías específicas —en nuestro país la primera es la de Raúl Brasca de 1996—, la realización de congresos —el primero internacional se realizó en México en 1998—, la teorización acerca del género, de la que el recordado crítico y escritor argentino David Lagmanovich fue un auténtico precursor, al que acompañaron figuras como el mexicano Lauro Zavala, y cuya labor continúan, entre otros, la española Francisca Noguerol y la argentina Laura Pollastri y, por fin, la publicación de libros que asumen la categoría como tal y se presentan como volúmenes de micro o minificción. Entre estos, por su peculiar vinculación con el poema en prosa, cabe citar *Bosque de ojos* de María Rosa Lojo.

Ahora bien, desde mi punto de vista, no es posible considerar la emergencia y el rápido desarrollo de este nuevo género sin ponerlo en correlación con su antecedente decimonónico, que también significó un cambio radical en cuanto a la tradicional separación de los géneros literarios, al establecer una suerte de zona franca entre prosa y poesía. Me refiero, por cierto, al poema en prosa, que desde sus orígenes en pleno romanticismo francés, asociado con autores menores pero capitales a la hora de rastrear la genealogía de esta forma literaria, como Alphonse Rabbe, Xavier Forneret y Maurice de Guérin, alcanzó una primera configuración en el *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand —que a tal punto llamó la atención de dos de sus contemporáneos, Charles Baudelaire y Théophile Gautier— para adquirir identidad autónoma precisamente en manos de Baudelaire (Sandras, 55-60) .

Porque sin duda, el poeta francés es no sólo quien lo practicará de manera casi constante al final de su vida —recordemos que *Spleen de Paris o Pequeños poemas en prosa* se publica póstumamente como libro (1869), tras la aparición de sus textos en diversos periódicos— sino el verdadero sistematizador del poema en prosa cuando, en la célebre carta a Arsène Houssaye que funciona como prefacio de la compilación, además de señalar sus rasgos y peculiaridades de manera sucinta —y para muchos confusa— lo asocia con la peculiar experiencia que significa la vida moderna para el sujeto en el contexto de las grandes ciudades, así como con la práctica del periodismo.

Destaco, al respecto, la articulación histórico/formal que realiza Baudelaire, porque demuestra que la nueva forma literaria —que por cierto iría a su vez mutando entre su período de auge en el siglo XIX (1869-1889) y su desarrollo en el siglo XX, sobre todo por parte de los surrealistas— no es una mera modificación en el plano formal, sino que está en íntima relación con una nueva configuración de la subjetividad y de la realidad histórico-cultural, que entrañan una sensibilidad también nueva que encontrará su plasmación en ella.

Como bien lo han apuntado Walter Benjamin y Marshal Berman desde perspectivas en ciertos sentidos diferentes y en otros cercanas, la nueva ciudad moderna, con sus contactos y sobresaltos antes impensables, exige tanto un reacomodamiento del sujeto —que, por un lado, se constituye en *flâneur* y por otro se reconoce en su carácter de sujeto desgarrado— como una forma genérica nueva para su expresión más fiel, que será el poema en prosa. Recordemos, asimismo, que a Baudelaire se lo considera el primero en captar lo propio de la modernidad, palabra que utiliza por primera vez en relación con el arte plástico, como se ve en su famosa definición de *Le peintre de la vie moderne*: “La modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable” \* (Baudelaire, 1992: 381).

Acerca de sus rasgos, considero que los señalados por Michel Sendras resultan singularmente acertados, así como su decisión de caracterizarlo a partir de sus diferencias con la prosa poética. En efecto, para este ensayista el poema en prosa puede estar escrito o no en prosa poética, pero no es por esta razón que es poema en prosa. Debe tal nombre a su modo de organización, al que se aplican los criterios de poeticidad indicados por Roman Jakobson en su célebre artículo “Lingüística y poética”: paralelismos, entrecruzamientos de sonido y de sentido, puesta en relación de todos los niveles de significación y juego sobre los diferentes sentidos, construcción de ecuaciones o de similitudes. Es decir, que las cuestiones de composición son por lo tanto esenciales. Entre ellas, destaca la brevedad, que sirve mejor a la densidad del material signifiante y que resulta una condición necesaria a fin de hacer visible rápidamente la unidad y la totalidad del efecto. En consecuencia, el texto dispone de una existencia autónoma y debe poder leerse aislado, lo que lo distingue de los segmentos de prosa poética. Por esto, la mayoría de los poemas en prosa son experimentales y no es posible excluir del corpus los textos que tienen elementos narrativos, descriptivos o son “moralidades” —palabra usada por Baudelaire para referirse a algunos de sus poemas en prosa—. Porque la originalidad del poema en prosa es proponer equivalentes poéticos en prosa y al mismo tiempo conservar algunas de las competencias de la prosa.

---

\* *El pintor de la vida moderna*. La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, una de las mitades del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable (Trad. de la autora).

Es decir que se trata de un texto que adopta la “justificación” tipográfica de la prosa y que, sin renunciar a sus recursos y a los aspectos de los géneros que la utilizan, construye, como el poema, similitudes en diferentes niveles de la frase y del discurso. Por tratarse generalmente de un texto breve y autónomo, el carácter primordial de los significantes asegura a la vez una concentración de las redes de sentido y una apertura hacia el lector (Sendras, 42-43).

Además de la riqueza que alcanzó en manos de los poetas del siglo XIX —de Baudelaire a Mallarmé— conocemos también, los derroteros deslumbrantes por los cuales a posteriori lo llevaron tanto los grandes poetas franceses —de Saint-John Perse a Michaux o René Char— como los hispanohablantes —de modernistas como Rubén Darío a Alejandra Pizarnik o Álvaro Mutis— arrancándolo del contacto directo con la experiencia de la ciudad destacada por Baudelaire pero siguiendo su lección fundamental: invitar al lector a leer como si fueran poemas, textos que escapan de las formas convencionales pero que hacen escuchar una palabra nueva y abren nuevos intercambios con los lectores.

Ahora bien, en cuanto a la micro o minificción, la crítica coincide en señalar que, si bien ya hay lo que luego se denominará microficciones entre los propios modernistas —se citan sobre todo piezas de *Calidoscopio* de Ángel Estrada— y en vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández —la compilación que canoniza las “brevedades narrativas” como las llama Francisca Nogueroles para sortear, por un lado, las denominaciones alternativas de microficción/ microrrelato/ minificción/ minicuento y, por el otro, incluir los más de cincuenta subgéneros de escritura mínima que distingue Lauro Zavala— es precisamente de Jorge Luis Borges. Me refiero a la antología *Cuentos breves y extraordinarios* de 1953 que realiza junto con Adolfo Bioy Casares, donde Borges repite, en otro ámbito, el gesto que hizo en 1945 al inaugurar la colección EL SÉPTIMO CÍRCULO, donde canoniza el género policial, hasta el momento despreciado por tratarse de un género menor o popular.

Si pongo ambos fenómenos en paralelo —la inauguración de la colección y la confección de la antología— es porque los dos, desde mi punto de vista, responden a la mencionada condición de posmoderno *avant-la-lettre* de Borges. En efecto, si romper la jerarquía de los géneros e hibridarlos es, como lo señalé antes, típico de la posmodernidad, también lo es instaurar el fragmento micro genéricamente indecible como forma literaria autónoma —sea de la propia autoría o no, en razón del principio también posmoderno de reescritura y apropiación del texto ajeno— fragmento aquél al cual luego se llamaría “microficción” o “texto breve”.

Esta vinculación con momentos históricos determinados marca, para mí, una diferencia decisiva y hasta ahora no subrayada entre el poema en prosa y la microficción o texto breve: mientras el primero da cuenta de una experiencia *moderna* de la literatura vinculada con las transformaciones vitales y subjetivas que acarrea la ciudad moderna, la segunda lo hace de una experiencia *posmoderna* que implica el derrumbe de los

marcos epistemológicos modernos a los que me he referido al comienzo de este artículo. Tal explicación, me parece, nos permite comprender la reinscripción genérica que realizan algunos autores de sus propios textos —el ejemplo que he citado es el de Lojo—, porque en tanto que escritores insertos en un contexto cultural posmoderno donde escritores, lectores y críticos o teóricos aceptan tanto la validez literaria de los textos breves más o menos transgenéricos como su denominación de “microficciones/ minificciones”, les resulta más coherente llamar así a los propios poemas en prosa.<sup>16</sup> Esto, por cierto, no quiere decir que no se escriban más los que Baudelaire llamó “poemas en prosa” y sus seguidores desarrollaron abriéndolos a nuevas experiencias y articulaciones, lo que ocurre es que, merced a la intervención borgiana —que implicó llamar la atención sobre ellos en la tradición literaria y practicarlos en su propia escritura, si bien no nominarlos, cosa que hicieron Lagmanovich y Zavala—, ahora se los puede llamar micro o minificciones, categoría que, si nos atenemos a los ejemplos que existen, es más amplia y abarcadora.

En otro sentido, me parece inevitable vincular el rasgo decisivo de la brevedad propia de la microficción con la aceleración de la vida y la experiencia que se ha registrado a partir de principios del siglo XX y que ha alcanzado un nivel de vértigo a partir de los años 80, con el salto cualitativo en la tecnología de las comunicaciones y la transformación del entorno laboral y social en función de la hiperconectividad (el correo electrónico, las redes sociales, el teléfono celular, twitter).

Planteado lo anterior acerca de la micro o minificción, no puedo dejar de aludir a la denominación de *texto* que puso en circulación Roland Barthes en su artículo de 1970 “De la obra al texto”, que hasta el creciente desarrollo de la microficción sirvió para referirse a escritos donde imperaba la indecidibilidad genérica. Si confrontamos las definiciones respectivas, veremos que, excepto la extrema brevedad, son sumamente significativos los rasgos que comparten —la transgresión genérica, el valor simbólico, la orientación más metafórica que metonímica, un régimen de lectura productivo y la valorización del significante— por lo cual en muchos casos se presentan como alternativa válida uno del otro. A raíz de esto, en lo personal, sigo prefiriendo la denominación barthesiana de *texto* a la de *micro o minificción* cuando el carácter narrativo no está subrayado, como sería el caso, por ejemplo, de dos textos de Borges: “Argumentum ornithologicum” y “Borges y yo”. En efecto, el primero de los textos tiene

---

<sup>16</sup> En el caso de María Rosa Lojo, la autora, al reeditar en el libro *Bosque de ojos* tres volúmenes anteriormente publicados como poemas en prosa y otro inédito, los iguala bajo la denominación de “micro o minificciones” justificándose con las siguientes palabras: “Hasta hace unos años, hubiese englobado estos textos (y en efecto lo hice) bajo el rótulo de “poemas en prosa”, aunque la “prosa” y la “dosis de poesía” que esa prosa pudiera tener, siempre ofrecieran alguna incomodidad para los fanáticos de las clasificaciones. Cuando apareció la hospitalaria categoría de “mini” o “microficción” esas incertidumbres o reparos se diluyeron felizmente” (249).

un marcado tono filosófico mientras que el segundo parece orientarse a la confesión íntima y por momentos lírica.

### **De la incrustación de elementos autobiográficos a la autoficción**

Al comienzo de estas reflexiones, señalé que otro de los rasgos de las formas posmodernas de narrar se vinculaba con la creciente importancia adquirida por las “escrituras del yo” y una de las formas en que tal presencia del yo del escritor se manifiesta es **la incrustación del discurso autobiográfico en la ficción**, manipulación que nos lleva a un nuevo franqueamiento de fronteras fijas, que en este caso supera el ámbito de los campos discursivos para **quebrar los límites entre las esferas de la realidad y la ficción**, así como tiene impensadas consecuencias de desfondamiento de la ficción, según veremos seguidamente.

Tal quiebra de los límites se da, básicamente, de dos maneras: por un lado, como decía, por medio de **la incrustación de elementos autobiográficos** en el cuerpo de la narración, recurso del que Borges se ha valido una y otra vez, incorporando en el mundo ficcional sea hechos de su propia vida —como es el caso del accidente que lo puso al borde de la muerte en 1938<sup>17</sup> y que aparece atribuido a Juan Dahlmann, el protagonista de “El Sur”—, sea figuras de su entorno amistoso e intelectual —Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim y Henríquez Ureña en “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”—. Pero tanto como es imposible no nombrar a Borges como iniciador de este juego con lo autorreferencial, no puedo dejar de señalar el virtuosismo que ha desplegado Paul Auster en relación con este recurso —así como con el que consideraré a continuación—, según se ve sobre todo en *La trilogía de Nueva York*, pero también en *Leviatán* y *El palacio de la luna*, donde no sólo se incluye como personaje sino que disemina datos de su propia vida entre los diversos personajes, incluso haciendo que uno de sus personajes de ficción, Peter Aaron, el protagonista de *Leviatán*, se case con Iris, la protagonista de la primera novela de su mujer, Siri Hustvedt, cuyo nombre significativamente es la inversión del nombre de la novelista, quien también disfruta jugando con la autorreferencia.

Por otro lado, el quiebre se cumple todavía más radicalmente a través **del juego entre las tradicionales categorías literarias de autor/ narrador /personaje**, sea utilizando, en el caso del narrador argentino, el sintagma “Borges” para saturarlas —el cuento “El Aleph” es el ejemplo canónico de esto—, sea por medio de otras manipulaciones, como utilizar una primera persona —sin recurrir al nombre propio— que se conjuga con los datos autobiográficos para evocar al autor no nombrado, o nombrar a sus propios antepasados, incluso incluyendo sus apellidos, pero sin autonominarse.

---

<sup>17</sup> Emir Rodríguez Monegal. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976: 78-81.

También al considerar esta forma de convocar lo autobiográfico, es imposible no remitirnos a *Ciudad de cristal* de *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster como uno de los juegos más sofisticados y de mayor nivel de desfondamiento de las tres instancias. Porque, en efecto, “Paul Auster” aparece ubicado en tres niveles diferentes dentro de la novela, ya que, por un lado, es el autor que firma el libro y está situado, correlativamente, en el nivel extradiegético. Pero también aparece como personaje intradiegético de la novela, donde se presenta como una especie de *cameo* —para utilizar el término típico de la jerga cinematográfica—<sup>18</sup> de Paul Auster. En un tercer nivel de complejidad, por fin, tenemos la irrupción del Paul Auster-detective cuya identidad adopta Daniel Quinn y que ha recomendado a Peter Stillman hijo un tal “Michael Saavedra”, cuya remisión al autor del Quijote es evidente en cuanto traducimos el nombre al castellano. Y tal vinculación, cuando tomamos en cuenta tanto los juegos con la voz narradora que entraña la novela como la teoría que enuncia Paul Auster-personaje intradiegético respecto de la autoría del *Quijote* nos lleva a estremecer de manera todavía más inquietante las fronteras ya borronadas entre ficción y realidad al producir el desfondamiento de la figura del narrador.

Pero si estas formas de introducir lo autobiográfico dentro del ámbito de lo ficcional inician una oscilación entre las fronteras de la ficción y las de la realidad, los niveles se complican definitivamente con el florecimiento de las **escrituras del yo**, que alcanzan un punto singularmente elevado con la acuñación del sugestivo término **autoficción** como categoría diferente de la **novela autobiográfica** y la **autobiografía**.

Porque si, por un lado, como ya lo he señalado, se produce un desfondamiento de las fronteras entre ficción y realidad a partir de varios de los recursos que he explorado en este trabajo, por el otro, lo autobiográfico comienza a imponerse sobre lo ficcional —ya desde los juegos entre autor/narrador/personaje a los que me referí— pero, eso sí, con un giro deudor del estremecimiento de los sustentos de la modernidad que caracterizó al último tercio del siglo XX. Porque esa explosión de lo biográfico, que sobre todo se da a través de la pléyade de **escrituras del yo o de la intimidad** que inundaron e inundan el mercado editorial —desde autobiografías a diarios íntimos, memorias, testimonios, apuntes, correspondencias, papeles privados, cuadernos de notas, y hasta entrevistas, como señala Leonor Arfuch (154-176)— está modalizada en cuanto a su voluntad de captar la “verdad” subjetiva —que por el contrario se afirmaba en los iniciadores del género, de San Agustín a Montaigne o Rousseau— en tanto no queda totalmente claro el pacto que este tipo de escrituras establece con sus lectores. Así, los giros que Margerite Duras realiza sobre el supuesto pacto de veredicción establecido en *El amante* cuando pasamos a *El amante de la China del Norte* o, respecto no ya de su historia infantil y juvenil en Vietnam sino de su relación adulta con Yan Andréa, en los textos *Los ojos azules pelo negro* o *Emily L.* Para algunos críticos, nos encontraríamos

---

<sup>18</sup> Por *cameo* se alude a la introducción en un filme de un actor, un político u otro personaje famoso de la realidad que “hace de sí mismo”.

aquí con **novelas autobiográficas**, en tanto no se pone directamente en juego el nombre del autor, mientras que para otros les cabría la resbaladiza categoría de **autoficción**<sup>19</sup>.

Esta última, inaugurada en 1977 por Serge Doubrovsky en su novela *Le Fils*, mientras para su creador sería “Una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción...”, con lo cual violaría la aparente oposición entre pacto autobiográfico (referencial) y novelesco (ficticio), para otros escritores y críticos abarcaría, dejando al margen el pacto de veredicción al que Lejeune le dio singular importancia, tanto las escrituras del yo que éste toma en cuenta como los textos que articulan circunstancias ficticias con el nombre de autor.

Me he detenido en estas oscilaciones críticas no tanto para decidir o siquiera discutir acerca de la nueva terminología y las nuevas prácticas —que ficcionalizan lo real y hacen biográfico lo ficticio—, sino para destacar la fuerza y variedad que han adquirido dichas escrituras del yo, se las denomine como se las denomine. Y en este punto, tanto como antes he señalado el caso de Duras no puedo dejar de nombrar por un lado, los experimentos de Javier Marías y, por otro, la práctica de dos escritores argentinos.

Acerca de Marías, creo que se trata del único ejemplo de escritor —al menos dentro del mundo hispanohablante— que, a partir del juego con los datos autobiográficos que realiza en su novela *Todas las almas* se vio obligado a escribir un libro entero, *Negra espalda del tiempo*, donde, además de aclarar la confusión que sufrieron los lectores de aquella entre el protagonista innominado y su historia con su persona y la suya propia, reflexiona sobre ella y continúa con el juego de enredar los hilos entre las instancias autobiográficas y ficcionales, a partir de la referencia a hechos reales tan insólitos que tendemos a considerar ficticios<sup>20</sup>. En cuanto a los dos narradores argentinos, me refería al argentino-francés Héctor Bianciotti, cuya obra puede considerarse en su totalidad, a partir de las resignificaciones que aportan sus últimos textos autoficcionales, un ejemplo de escritura del yo en varias de sus formas y a Gabriela Massuh, quien con su libro *La intemperie*, avanza por el camino abierto por Bianciotti, además de practicar una “salida del closet” sumamente interesante. También cabría mencionar a Sylvia Molloy y su libro *Desarticulaciones*, pero como de él se ocupa —si bien desde una perspectiva ligeramente diferente— Silvia Barei en este dossier, lo dejo de lado.

---

<sup>19</sup> Ver *Les écritures du moi. Autobiographie, journal intime, autofiction. MAGAZINE LITTÉRAIRE – Hors-série, mars-avril 2007*; Sébastien Hubier: *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2003 y *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos *Anthropos* 29, diciembre 1991.

<sup>20</sup> Me refiero al episodio del “legendario, real y ficticio” Reino de Redonda, del que Marías es el monarca bajo el nombre de Xavier y en cuyo honor ha fundado la editorial Reino de Redonda, del que ha nombrado duques a sus escritores y artistas predilectos, desde Pedro Almodóvar —Duque de Trémula— a Alice Munro —Duquesa de Ontario— o Ian McEwan —Duque de Perros Negros—.

Es decir, para articular este último rasgo con los anteriores, que el desfondamiento tanto de la subjetividad como de la ficción ha terminado llevando a una escritura que, simultáneamente, entraña el resurgimiento y la desnaturalización del yo, a la vez travestido, mostrado y rechazado en un insondable juego de espejos deformantes.

Como consecuencia de todo lo que he ido señalando, la ficción que ha roto con los supuestos narrativos de la modernidad se nos presenta bajo el signo de **la indecidibilidad, la indeterminación y el vacío**, solo que vividos sin pathos trágico —como sería el caso de autores que, al estilo de Samuel Beckett, se inscriben en el *Modernism*— porque tras los sacudimientos del siglo XX, muchos artistas y pensadores han llegado a la conclusión de que aceptar que no hay **un solo sentido, una sola historia y una sola verdad** lejos de significar una pérdida, más bien entraña una ganancia, en tanto implica la afirmación de la multiplicidad, la diversidad y lo abierto.

En este sentido, las nuevas formas de narrar impulsadas por la posmodernidad han puesto a los géneros literarios en un estado singular de movimiento y transformación. En tal sentido, marcaría un punto extremo —o un salto cualitativo— en la transformación radical que Jacques Rancière señala a partir del romanticismo y que implica la ruptura con la antigua poética de la representación a favor de una poética de la escritura. Sólo que aquí no se trataría solamente de desplazarse respecto de los géneros antiguos, sino de deconstruir tanto los géneros antiguos como los modernos, así como de crear nuevas formas cuya hibridación alcanza un estatuto extremo en relación con el intento clasificatorio y delimitador de la modernidad.

De todos modos, la interpretemos como la interpretemos, esta trayectoria de desfondamiento de los géneros literarios modernos nos enfrenta con un panorama a la vez sumamente rico e inquietante. Porque en virtud de la velocidad y la radicalidad de los cambios, por momentos es difícil no preguntarse qué vendrá después, si bien la experiencia histórica nos demuestra que sólo de los escombros del pasado puede surgir lo que responde a la experiencia de una nueva época diferente.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguiar Ë Silva, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Barthes, Roland. "De la obra al texto". En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de poche, 1992.

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris ou Petit poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 1993.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus, 1980.

Berman, Marshal. "Baudelaire: Modernism in the Streets". En: *All that is Solid Melts into Air*. New York, Penguin Books, 1988.

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Bleikasten André. "Faulkner from a European Perspective". En: Philip M. Weinstein (ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal, 1955.
- Brasca, Raúl. *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la gente, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península, 1994.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Siruela, 1989.
- Childs, Peter. *Modernism*. Routledge: London and New York: 2000.
- De Toro, Alfonso. "The Foundation of Western Thought in the twentieth and twenty-first centuries: The postmodern and postcolonial discourse in Jorge Luis Borges' Work". In: Lisa Block de Behar, Lisa (Hrsg.) (2002) *Jorge Luis Borges: The praise of signs*, in: *Semiotica*: 140-144. Special Issue. (Ed. Mouton de Gruyter, Berlin): 67-94
- Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- Díaz, Esther y otros. *¿Posmodernidad?* Buenos Aires: Biblos, 1988.
- Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, Filosofía, 2005. (3ª edic. corregida).
- Eagleton, Terry. *La posmodernidad*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Eco, Humberto. *Apostillas a El nombre de la Rosa*. Buenos Aires: Lumen-de la Flor, 1989.
- Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires, Paidós, 1994 (1ª reimp.).
- Foster, Hal y otros. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas* México: Siglo XXI Editores, 1979 (11ª edición).
- García, Ana María. "Más allá de lo humano: narrativas distópicas y la biotecnologías". En: Cristina Piña (ed.). *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008: 149-179.
- Genette, Gérard. *Seuils*. [1987] París: Ed. du Seuil, Coll. Points, 2002.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. París: Éditions du Seuil, 1979.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto". En: Hal Foster y otros. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985: 19-36.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. París: Armand Colin, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1990.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, 1990.

Lafuente, Federico Horacio. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. Jorge Luis Borges (1940)". En: *Borges en 10 miradas*. Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999: 107-145).

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996

Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.

Laurette, Pierre. "A la sombra del pastiche: la reescritura – automatismo y contingencia" (Mimeo de la cátedra "Análisis y Crítica II", UNR, Rosario, 1986).

Levenson, Michael (ed). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1995 (8ª edic.)

Lytard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.

*Magazine Littéraire – Hors-série. Les écritures du moi. Autobiographie, journal intime, autofiction*. mars-avril 2007.

Norris, Christopher. *¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*. Madrid: Tecnos, 1998.

Piña, Cristina. "Narrativa y posmodernidad". En: *Páginas del Sur*. Año II, n. 2 – Primavera-verano '99/00: 111-117.

Piña, Cristina. "De Buenos Aires a Belgrado: la deconstrucción de los presupuestos de la modernidad. En: "Tlön, Uqbar y Orbis

Tertius" de Borges y *Diccionario Jázaro Milorad Pavic*". En: *Borges y los otros. Jornadas I – II – III (2001/ 2002/ 2003)*. Comp.: María Gabriela Bárbara Cittadini. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005: 445-454.

Piña, Cristina. "Nuevas formas de narrar: el desfundamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI" en: Altamiranda Daniel y Esther Smith (coord.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2008: 37-54.

Piña, Cristina. "Borges, un posmoderno *avant la lettre*" en: Piña, Cristina (ed.): *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008: 55-85.

Poggioli, Renato. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.

Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.

Sandras, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

Sebreli, Juan José. *El asedio de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

Sebreli, Juan José. *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico*.  
Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,  
2005.

Siles, Guillermo. *El microrrelato  
hispanoamericano. La formación de un  
género en el siglo XX*. Buenos Aires:  
Corregidor, 2007.

*Suplementos Anthropos. La autobiografía y  
sus problemas teóricos. Estudios e  
investigación documental*. 29, diciembre  
1991.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*.  
Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,  
1994.

Valenzuela, Luisa, Raúl Brasca y S. Bianchi  
(eds.). *La pluma y el bisturí. Actas del 1º  
encuentro nacional de microficción*. Buenos  
Aires: Catálogos/SEA, 2008.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*.  
Barcelona: Gedisa, 1987.

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*.  
Barcelona: Paidós, 1989.

Yezzed López, Fredy. "Poema en prosa vs.  
minificción: Concepciones genéricas y  
críticas". *El cuento en red. Revista  
electrónica de teoría de la ficción breve*.  
<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>  
Consultado: 10/11/12

Zavala, Lauro. "Los estudios sobre  
minificción: Una teoría literaria en lengua  
española". *El cuento en red. Revista  
electrónica de teoría de la ficción breve*.  
<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>  
Consultado: 10/11/12