



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 81-108

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 5 MAY 2023 – ACEPTACIÓN 5 SEP 2023

## Autoficción en México y los estudios literarios contemporáneos

*Autofiction in Mexico and contemporary literary studies*

**Carlos Alberto Navarro Fuentes**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí  
México

[betoballack@yahoo.com.mx](mailto:betoballack@yahoo.com.mx)

### Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en proporcionar una introducción teórica general a la autoficción, rastreando la historia del concepto, sus límites y variantes, analizando autoficciones mexicanas de los siglos XX y XXI y explicando dentro de una perspectiva diacrónica los rasgos más característicos de la autoficción. Aunado a lo anterior, haremos una propuesta teórico-conceptual sobre la importancia del estudio de la autoficción como parte significativa de la literatura y los estudios literarios contemporáneos. Intentaremos contestar: ¿cuál es la relación que guarda la autoficción con la literatura o el relato testimonial?, ¿de qué manera se interrelacionan la subjetividad, las “escrituras o literatura del yo” y la autoficción?, ¿qué relación guardan la ficción y la imaginación creativa, con el relato autobiográfico y otros tipos de discurso referencial, en tanto afirmaciones sobre el yo y el mundo que nos circunda?

**Palabras clave:** autoficción – pacto autobiográfico – testimonio – subjetividad – literatura contemporánea

### Abstract

The objective of this work is to provide a general theoretical introduction to autofiction, tracking the history of the concept, its limits and variants,

analyzing Mexican autofictions from the 20th and 21st centuries and explaining the most characteristic features of autofiction from a diachronic perspective. In addition to the above, we will make a theoretical-conceptual proposal on the importance of the study of autofiction as a significant part of contemporary literature and literary studies. We will try to answer: what is the relationship that autofiction maintains with literature or the testimony? Which ways are subjective, the "writings or literature of the self" and autofiction interrelated? What relationship do fiction and the creative imagination, with the autobiographical story and other types of referential discourse, as affirmations about the self and the world that surrounds us?

**Keywords:** autofiction – autobiographical pact – testimony – subjectivity – contemporary literature

*La tarea original de una verdadera revolución no es  
nunca el simple "cambiar el mundo", sino también, y  
antes que nada, "cambiar el tiempo"*  
Giorgio Agamben

*El resto es silencio*  
Hamlet

## Introducción. Literatura y contemporaneidad

Al adentrarse en los estudios literarios contemporáneos, es importante tener en cuenta ciertas consideraciones para poder comprender los enfoques y métodos que se utilizan en la actualidad para analizar y teorizar sobre la literatura. A continuación, se presentan algunas de las consideraciones más relevantes:

- a) Enfoque interdisciplinario: Los estudios literarios contemporáneos se caracterizan por tener un enfoque interdisciplinario, que implica la incorporación de diversas disciplinas y teorías, como la sociología, la psicología, la filosofía, la teoría del género, la teoría cultural y la crítica literaria.
- b) Atención a la diversidad: Los estudios literarios contemporáneos prestan una atención especial a la diversidad de voces, perspectivas y culturas que se encuentran presentes en la literatura. Esto incluye

el análisis de obras producidas por autores de diferentes orígenes culturales, de géneros diversos, y que abordan temas sociales y políticos relevantes.

- c) Enfoque en la recepción: Los estudios literarios contemporáneos han puesto un mayor énfasis en el papel que juega el lector en la interpretación y valoración de una obra. Por lo tanto, se enfoca en el análisis de la recepción de las obras literarias, incluyendo cómo las diferentes audiencias interpretan y comprenden una obra en particular.
- d) Teoría literaria: Los estudios literarios contemporáneos se basan en una variedad de teorías literarias que van desde la teoría formalista y la teoría de la recepción hasta la teoría poscolonial, la teoría queer y la teoría feminista. La aplicación de estas teorías permite a los estudiosos de la literatura analizar y comprender las obras de manera más compleja y profunda.
- e) Medios digitales: Los estudios literarios contemporáneos también han incorporado el uso de medios digitales para el análisis y estudio de la literatura, como la digitalización de bibliotecas, la utilización de bases de datos en línea y herramientas de análisis de texto.

Para Hans Ulrich Gumbrecht,

repensar los estudios literarios significa, por tanto, menos responder a las transformaciones intrínsecas de la disciplina, sino que se presenta el reto de diferenciar y aceptar el cambiante entorno epistemológico –las cambiantes condiciones externas–, donde inevitablemente debe acontecer cualquier desarrollo de la disciplina orientada hacia el future (2015, p. 10).

En el mismo ánimo crítico, Diana Diaconu considera que

el desconocimiento o la concepción insuficiente del valor literario, debido a una reflexión teórica superficial sobre la forma artística, es una tendencia que se ve reforzada últimamente en el mundo entero por los así llamados estudios culturales, con su opción decidida por el camino fácil: el desdén y abandono de la teoría a favor de la praxis (2021, p. 227).

Lo anterior implica concebir a la literatura y los estudios sobre esta, partiendo desde un imaginario de apertura permanente, nunca susceptible de ser abarcado con clasificaciones últimas y definitivas ni en términos teóricos ni prácticos. Para Diaconu:

El abandono de la categoría de género literario en un sentido fuerte y específico, propio de la literatura, apto para evaluar la forma artística, que desafortunadamente representa una orientación o tendencia mayoritaria y claramente empobrecedora en el medio académico contemporáneo, es la causa del fenómeno estudiado aquí: el *impasse* del actual discurso teórico y crítico a la hora de abordar un proceso más complejo, como es el surgimiento de un nuevo género o la reformulación radical de un género existente, que deja irreconocible su capa más superficial. Precisamente ante fenómenos de este tipo, el discurso descriptivo de los enfoques temáticos y formales revela sus severas limitaciones, su total incapacidad para explicar y evaluar procesos históricos, de concebir la auténtica naturaleza y particularidad de un género literario y, desde luego, de dar pie a [un] urgente replanteamiento historiográfico (...). (2021, pp. 224-225)

Los enfoques para el estudio de la literatura como sabemos han sido diversos, unos más positivistas o canónicos que otros, tal vez a veces hasta dogmáticos; otros quizá, excesivamente relativistas y plurivocistas, hasta parecer estallar toda posibilidad de aprehensión, verosimilitud, conceptualización y teorización en torno al sentido y al significado. Esto es, entre lo que parece ser el paradigma comúnmente aceptado y hasta exaltado como el canon, hasta la anomalía enmascarada de análisis textual cuyo objetivo principal resulta en no dejarse atrapar ni encasillar por ningún “constituyente” de sentido o significado a partir del cual poder partir establemente con hábitos propios y comúnmente aceptados por la disciplina y sus estudiosos.

La desestabilización y el ascenso de nuevas —y a veces muy radicales— propuestas literarias ha venido a reconfigurar tanto la escritura literaria en sus diversos géneros, en particular lo que aquí nos atañe, como es el caso de la ficción como autoficción y su autonomía con respecto a la literatura autobiográfica. Lo anterior significa que, el ‘golpeteo’ ocurre tanto dentro del lado de los fenómenos literarios en tanto creación, como del lado de los estudios literarios y la producción de teoría. Los efectos que esto produce

generan a su vez intereses, dudas, expectativas, escuelas, teorías, entre muchas otras cosas que conforman comunidades de sentido que difícilmente en la actualidad buscan erigirse y resguardarse tras un régimen que les asegure estabilidad en términos de verdad, sentido, significado e interpretación. Conformarse con lo anterior, sería renunciar a la posibilidad de la crítica.

La condición posmoderna, los estudios decoloniales, la teoría de la recepción (impulsada principalmente por Hans Robert Jauss), el postestructuralismo (Roland Barthes y sus estudios sobre el discurso y la literatura), el interés en la recuperación de la memoria y la subjetividad bajo supuestos diversos y distintos a los que operaron durante gran parte del siglo XX, jugarán un papel significativo en lo que contiene, gestiona y ofrece la autoficción como género –o subgénero– literario. Es objetivo de este trabajo contestar interrogantes relacionados con la posibilidad de establecer cuerpos teórico-conceptuales (cajas de herramientas) para aproximarse al estudio teórico, reflexivo y crítico de las nuevas formas de hacer, analizar, criticar y comprender la literatura, en particular la autoficción escrita en México, por autores / as nacidos /as en México durante la segunda mitad del siglo XXI y en donde el tiempo que impone la globalización capitalista neoliberal y transnacional hace del pasado, el presente y el futuro un único tiempo aparentemente homogéneo y plano. Para Gumbrecht:

El presente que siempre se ensancha ha comenzado a darnos la impresión de estar varados en un momento de estancamiento. El tiempo deja de ser considerado un agente absoluto de cambio. Simultáneamente, dentro del presente que siempre se ensancha, ciertas actividades y comportamientos, y por cierto todas las formas de comportamiento facilitadas por la tecnología electrónica, se acelerarán y consumirán más y más del tiempo que tenemos a disposición, sin producir ninguna sensación de dirección o de logro. (2015, p.194)

Podemos afirmar que la autoficción expresa los mismos motivos que la literatura siempre ha presentado, pero también los de su propio tiempo, desde un uso de la subjetividad distinto y no sin la intermediación e ‘invasión’ fortuita de la tecnología y la transdisciplina; es este último caso, en donde los límites entre los géneros literarios suelen difuminarse en

ocasiones. Esta afirmación sirve de alguna manera para ayudar a definir lo que en la literatura podría considerarse como contemporáneo. Para Julio Premat, lo contemporáneo en literatura tendría como objetivo “interrogar cómo los textos se sitúan en el presente, es decir, en frente y alrededor del tiempo [y también] cómo los escritores se inscriben en su tiempo, cómo la literatura circunscribe su propia época, su propia pertinencia” (Premat, 2014, p. 212).

## **Apuntes conceptuales sobre un término movetido y la autoficción mexicana**

Como sabemos, el término “autoficción” es un neologismo creado en 1977 por Serge Doubrovsky, crítico literario y novelista francés, para designar su novela *Fils* [Hijos] (1977). El término se compone del prefijo auto (del griego *αὐτός*: "sí mismo") y de ficción. Con respecto a este considera Manuel Alberca, que fue “hasta que Doubrovsky no lo formuló, no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles e inclasificables por su forma contradictoria” (Alberca, 2007, p. 141). En la contraportada de la obra mencionada de Doubrovsky, se lee: “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje en libertad” (1977, s.p.). Para Ana Casas “en la autoficción, dada la confluencia de datos contradictorios, se producirá una lectura simultánea, que sería autobiográfica y ficcional” (2012, p. 23).

El pacto autobiográfico “no se produce cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la dice” (Alberca parafraseando a Lejeune, 1996, p. 66). En el caso de una autobiografía ficticia, se imita la autobiografía de una persona inexistente, por ejemplo: *El lazarrillo de Tormes* (1554). Mientras que, en la novela autobiográfica, el autor no es igual a ninguno de sus personajes, sin embargo, pueden encontrarse en uno de los personajes huellas de la propia vida y personalidad del autor, por ejemplo, todas las novelas de Guadalupe Nettel, excepto *El cuerpo en que nací* (2011). Según Serge Doubrovsky, los tres parámetros de la autoficción consisten en:

- 1) Identidad onomástica entre autor, narrador y personaje;
- 2) Lenguaje y composición libres, estilo “literario”, similar al de la novela:
  - a) Marco temporal de 12h;
  - b) *stream of consciousness*, cf. *Ulysses* (1922) de Joyce;
  - c) sintaxis inconexa.
- 3) Psicoanálisis<sup>1</sup>.

Phillippe Lejeune escribió en su obra *Le pacte autobiographique* publicada por primera vez en 1975:

La escena parece ser la repetición de la misma escena directamente vivida como real, no hay duda, no cabe ninguna duda, estoy sentado aquí en el asiento, con el dorso de la mano en el volante, basta con que ponga el cuaderno beige entre los dedos, libro del sueño construido en sueño, me volatilizó, aquí estoy, es real, si escribo en mí auto mí autobiografía será mi auto-ficción. (1996, p. 1636)

Vincent Colonna, en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) “añade a la concepción ‘biográfica’ de Doubrovsky (basada en un contenido veraz) lo que llama la ‘autofabulación’, donde, sin modificar su nombre propio, el autor reinventa su personalidad y su existencia en proporciones variables” (p. 924). La autoficción se puede definir como un pacto contradictorio y polémico, asociando dos tipos de narraciones opuestas en principio, es decir, un relato como la autobiografía, por ejemplo, basado en un principio trinitario o de identidad por triplicado: el autor funge como narrador y personaje principal, aunque es ficción en sus modalidades narrativas y en sus paratextos. En virtud de lo anterior, también se le llama “novela personal”, debido precisamente a que se trata de un cruce entre un relato real de la vida del autor y el relato de una experiencia ficticia vivida por este. Es así como la autoficción surge de dos “pactos de lectura” que dan lugar a un tercero, el “pacto ambiguo”, “pues ambos no cuentan lo que

---

<sup>1</sup> Ver una entrevista que le hacen a Serge Doubrovsky en donde habla brevemente de su concepción de la autoficción, la cual menciona: “consiste en una manera contemporánea para el escritor de escribir sobre sí”. Université Lumière Lyon 2. (18 de octubre de 2011). *Université Lyon 2: Serge Doubrovsky*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KmNLALbShik>

hacen, sino que aspiran a hacer lo que proyectan sus respectivos personajes” (Alberca, 2007, p. 143).

La recepción juega en lo que ofrece este “pacto ambiguo” de lectura un papel relevante, puesto que los textos aludidos bajo estos supuestos no se encuentran necesariamente en su contenido verbal, permitiendo que un artículo de divulgación científica que podemos ubicar en revistas como *Acércate*<sup>2</sup> o *¿Cómo ves?*<sup>3</sup> no sea leído como un relato de ficción o un cuento histórico que tiene como escenario la Revolución Mexicana no se entienda como un documento historiográfico verídico, como sería el caso de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), de Nellie Campobello.

En esta última obra, notamos esta mezcla de elementos autobiográficos y de invención que impactó negativamente la recepción de la novela, al igual que su forma compleja: 56 relatos breves o estampas, elipsis (la niña nunca nos cuenta todo), no linealidad (no hay principio ni fin, ni ninguna lógica en el orden de las estampas), sintaxis poco clara (quien nos cuenta la historia razona y ‘habla’ como niña), la niña nos da además las perspectivas de numerosos otros personajes sobre los acontecimientos. Encontramos en la narrativa que guerra y juego en los relatos que componen la obra no se oponen: “Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle. Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él” (Campobello, 2019, p. 49); “jugando a balazos ninguno se le escapó” (p. 154); “¡Ah qué Martín tan travieso!, ¡cómo se burlaba de aquellos malditos changos! Cómo jugaba con ellos, había que verlo” (p. 160); “la pequeña Nellie jugando debajo de una mesa” (p. 47); etc.

Continuando con ejemplos extraídos del corpus de la autoficción mexicana, tenemos *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens. Esta obra provoca una doble ruptura. Por un lado, se trata de una novela sobre la nada (la imposibilidad de escribir); por otro lado, y al mismo tiempo, ofrece una gran

---

<sup>2</sup> *Acércate*, es una publicación de divulgación científica de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

<sup>3</sup> *¿Cómo ves?*, es una publicación de divulgación científica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).



abundancia de temas tratados de modo oblicuo, sin profundidad ni detalle, incluyendo una cierta relativización / deconstrucción de los géneros masculino/femenino perceptible a través de un cuestionamiento explícito de la masculinidad: “¡De hombre a hombre! ¿Qué supondrá mi hijo que es un hombre?” (Vicens, 2006, p. 66). La representación y percepción por José García de los personajes femeninos como: La abuela (p. 39); la primera novia (pp. 121-123); la primera amante (p. 103); la madre (pp. 73-74); y sobre todo su esposa, que es un personaje ambivalente.

Jorge Ibargüengoitia, en su novela *La ley de Heródes* (1967), utiliza elementos autobiográficos, por ejemplo, el nombre de ‘Jorge’ (2019, p. 20) o ‘Ibargüengoitia’ (pp. 59; 65), además de “operadores de identificación”: el narrador-protagonista es un joven mexicano, ciudadano, de recursos económicos modestos, es de clase media, vinculado al ambiente universitario y con aspiraciones intelectuales y artísticas. Se percibe una autodisminución notoria de Jorge Ibargüengoitia, al no presentarse a sí mismo como un héroe sino como un antihéroe; es cínico, egoísta, grosero, seductor empedernido, aunque poco exitoso, en fin, profundamente falible. Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), también se empequeñece a sí mismo, de forma similar a como lo hacía Jorge Ibargüengoitia y a cómo lo han hecho, desde entonces, una multitud de autoficcionalistas. Realiza múltiples referencias a Jorge Ibargüengoitia (pp. 18; 51; 52; 123; 229), y a sí mismo, puesto que aparece el nombre del autor (p. 22) más varios operadores de identificación. Escribe:

La doctora Ripoll me pide que aproveche para presentarme. Hablo brevemente de mi currículum, de mi proyecto de investigación sobre humor machista y homofóbico, les cuento que ya en mi tesis de licenciatura analicé los cuentos de Jorge Ibargüengoitia, en uno de los cuales, por ejemplo, hay un personaje que considera la mayor humillación posible que un médico le meta el dedo en el culo. En realidad, usó los términos “introduzca” y “ano”, que suenan más académicos. Y lo digo todo con un tono horrorizado, aunque la verdad es que el cuento me encanta. (p. 64)

Philippe Gasparini aborda este tema en *Est-il je?* (2004, pp. 245-247), al igual que Manuel Alberca, quien escribe en *El pacto ambiguo*:

La figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un escritor improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria. (2007, p. 24)

Carlos Fuentes estuvo durante toda su vida ‘dividido’ entre México, Europa y América del Norte. En *Una familia lejana* (1980), esta identidad ‘escindida’ es tematizada. “Dejó de ser tan rioplatense y se hizo más francés que otra cosa, ¿no es verdad?” (p. 204);

habla usted de México y los mexicanos, las heridas de un cuerpo, la persistencia de un sueño, la máscara del progreso. Queda para siempre identificado con ese país y su gente. —No fue así, Branly, digo sin demasiada seguridad. No sé si para bien o para mal, pero soy otra cosa” (pp. 204-205)

y

Mi Lucie me lo dice con la voz mojada y olorosa a hongos, estás envejeciendo rápidamente, Carlos; no eres de aquí, nunca más serás de allá. ¿Conoces a tu fantasma? Tomará tu lugar apenas mueras y entonces tú serás el fantasma de quien fue, en tu vida, tu propio espectro. No te hagas ilusiones; no lo has podido asesinar, por más que lo has intentado; no lo dejaste atrás, en México, en Buenos Aires, como creíste de niño (p. 210).

En *El cuerpo en que nació* (2011), Guadalupe Nettel presenta numerosos animales, en particular la cucaracha, con la que el personaje de Guadalupe Nettel se identifica explícitamente (pp. 16; 30; 77; 94-95; 145; 155; 166; 179) y que remite al Subcomandante Marcos, el cual aparece en calidad de personaje en la versión embrionaria de la novela<sup>4</sup>.

Quería que el baño fuera una limpia espiritual de todo lo que necesitaba dejar atrás en ese momento. Frente a las olas apacibles de un océano que por una vez hacía honor a su nombre, invoqué a las fuerzas superiores — fueran cuales fueran— y les pedí un giro inmenso que me sacara del pozo

---

<sup>4</sup> Ver Subcomandante Marcos (1999). *Don Durito de la Lacandona*. Centro de Información y Análisis de Chiapas.

en el que estaba viviendo. A esa misma hora, varios kilómetros más al sur de la República Mexicana, se levantaba en armas el EZLN, pero yo no lo supe sino un par de días más tarde, cuando salí de esa playa semidesierta y volví a la civilización. (Letras Libres, 2009, p. 26 – Trazos, 2010, pp. 168-169).

En la versión embrionaria de la novela, *El cuerpo en que nací* se lee: “Algunas personas simplistas sospechan que, como muchas jóvenes de aquel entonces, me enamoré del Subcomandante. Se equivocan. Mi admiración era más que nada humanitaria, intelectual, política si se quiere, pero no literaria y mucho menos sexual” (Trazos pp. 170-171). De forma similar a Marcos, que aminora la importancia de su propio personaje en los cuentos de *Don Durito de la Lacandona* (1999), Nettel acentúa en su autorretrato los rasgos que la marginalizan en la escuela, en el ámbito familiar, a nivel espacial, así como en sus gustos y preferencias.

Cristina Rivera Garza en *La muerte me da* (2007), se inscribe entre lo que podría considerarse “literatura postneopolicia” al romper con los códigos más comunes de la “literatura policia”. En esta encontramos fragmentación estructural, estética del lenguaje, personajes complejos, menor importancia del personaje del/de la detective, espacios narrativos periféricos, denuncia sociopolítica implícita (Manickam, 2017), rompe con los códigos más habituales de la literatura policiaca al destruir la ilusión mimética realista (cf. el nombre de los personajes y el recurso a lo fantástico) y al subvertir sus normas de género: Homicida, detective e informante son mujeres, mientras que las víctimas son hombres; las víctimas son castradas; varios de los personajes tienen un género ambiguo, por ejemplo, Cristina lleva una barba postiza (p. 59); y del homicida, Valerio dice que es “una mujer y un hombre, las dos cosas al mismo tiempo” (p. 217). Las cuestiones de género son tematizadas, verbigracia, en clase cuando el personaje de Rivera Garza mantiene debates sobre este asunto con sus estudiantes (pp. 40-41), o cuando este mismo personaje reflexiona sobre la palabra ‘víctima’ (p. 16).

En *Canción de tumba* (2011), Julián Herbert nos permite reflexionar sobre la cercanía y la distancia entre autobiografía y autoficción. La primera diferencia viene dada por la “metaficción” (reflexión sobre la ficción). En la

entrevista que Herbert concedió para *La memoria cercena lo que une* (2019), expresa:

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso: doctores y llanto, entereza sin límites del paciente, solidaridad entre los seres humanos, purificación de la mente a través del dolor... No, por favor. Mesero: retíreme estos leftovers de Patch Adams. (...) ¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia...? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor. Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al del resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de escuela elemental. (2011, pp. 38-40)

La segunda diferencia viene dada por el título evocativo. Lleva a cabo un guiño al pensamiento de Quevedo, autor de *La cuna y la sepultura* (1634). La tercera diferencia pasa por la problematización de la identidad de los personajes. Los nombres de la madre, Guadalupe Chávez, alias Marisela/Vicky/Lorena/Juana/etc. Acosta Favio vs Flavio Julián Herbert Chávez. En *Punto ciego del yo* (2017), Ana Casas analiza las autoficciones de Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Miren Agur Meabe. Allí escribe:

La narración de sus respectivos padecimientos es el signo inequívoco del proceso de empoderamiento experimentado por las protagonistas como enfermas y también como mujeres, en la medida en que el discurso hegemónico de la ciencia funciona en estos relatos como una de las manifestaciones más evidentes del discurso patriarcal. La ascensión del cuerpo patológico va en paralelo con la ascensión y el goce del cuerpo sexuado: así lo revelan la epifanía final de Nettel, la actividad erótica de Meruane o la pasión desahogada de Meabe. (p. 53)

Parecería tratarse más bien de una tendencia general de la autoficción: Alberca (2007), Gasparini (2008) y Darrieussecq (1996) asocian la autoficción al ideario posmoderno que se caracteriza entre otras cosas, por el cuestionamiento de las nociones de verdad y objetividad.

En *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013), de Mario Bellatin, encontramos una autoficción ‘fantástica’ (esto es, dominancia ficticia sobre la biográfica y bioficcional). Dice Colonna:

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. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. (2004, p. 86)

En *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*, Bellatin narra sus paseos con el señor Bernard —trasunto de Robbe-Grillet—, con quien Mario Bellatin sostuvo uno de sus últimos diálogos públicos antes de su muerte. Ambos nacidos en Brest, ambos ingenieros agrónomos y ambos han dirigido una editorial y comparten la misma bibliografía: Djinn (1981) y Romanesques (1986-1994). Si el señor Bernard es Alain Robbe-Grillet (como sabemos), entonces (debemos suponer que) el Movimiento Literario Sumamente Innovador es el *Nouveau Roman*. Las características de los personajes de Robbe-Grillet cambian de forma imprevisible entre el principio y el final de un mismo relato. El deterioro, desaparición o degradación del personaje resulta en el sello distintivo de su movimiento.

Por último, tocaremos de manera muy breve *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber. Se trata de un relato cuyas características más importantes son el desorden, la fragmentación, las “historias” entremezcladas, la no linealidad, la dendrocronología, la frase que se repite: “el amor siempre nos demuestra la circularidad del mundo”, y sus imágenes. La conclusión sobre el contenido potencialmente crítico de la autoficción es doble:

- 1) No sería menor sino solamente menos unívoco;
- 2) Reside también en su misma forma abierta.

Una de las características más importantes de la autoficción es que no se rige propiamente por ningún pacto de lectura, sino que se estructura a partir de la transgresión y al mismo tiempo del préstamo de ciertos aspectos de dos pactos de lectura específicos: el autobiográfico y el novelesco. Alberca, en su obra multicitada sobre el tema e intitulada *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) afirma que independientemente de la verdad de los datos y acontecimientos que un autor refiera sobre su vida como verdaderos – independientemente de su verdad o falsedad –, como tales habrán de asumirse, por lo que este pacto autobiográfico “le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana” [66]. Lo que esta cita confirma es la identidad existente entre el autor y el narrador de la obra, su obra. A diferencia de este pacto autobiográfico, Alberca expone de manera diferentista lo que sería el pacto novelesco, en el que:

Los nombres del narrador o de los héroes novelescos no son los del autor, son distintos de este y no pueden ser erróneamente identificados. Se le pueden parecer, pero nunca identificar. El parecido es amplio y matizable, pero la identidad no [...] El autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los recibe como posibles”. (Alberca, 2007, pp. 71-72)

Por último, llegamos al pacto ambiguo o difuso que da nombre a su obra para referirse a la autoficción, por un lado; y, autonomía con respecto a los otros dos pactos aquí aludidos, en virtud de la transgresión. Este pacto transgrede a los dos pactos de lectura anteriores, al mantener la identidad reconocible del autor con el narrador y el personaje al interior de un texto de ficción, con independencia de si dice o no necesariamente la verdad y alternando entre datos reales y ficticios. Esta identidad o identificación observa tres situaciones posibles:

- 1) Homonimia perfecta. Se alinean con la necesaria homonimia autor, narrador y personaje defendida por el creador del concepto, Serge Doubrovsky (admitiendo los equivalentes al nombre propio)<sup>5</sup>.
- 2) Equivalentes al nombre propio (iniciales, apodos personales, juegos fonéticos con el nombre y el apellido, alusiones a la biografía del autor, etc.).
- 3) Anonimato, si y solo si se acompaña de una acumulación de lo que Gasparini (2004) llama <<operadores de identificación>> (fecha y lugar de nacimiento, edad, lugar de residencia, aspecto físico, profesión, etc.). Defienden la posibilidad del anonimato [Phillippe Forest (2007); Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010); Annick Louis (2010); Isabelle Grell (2014); también y sobre todo Philippe Gasparini (2004)]. Afirma Gasparini en *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004): “Al dejar vacante la nominación del narrador, cierto número de autores dejan a sabiendas el campo libre a una interpretación autobiográfica del lector. Y, en la medida en que esta interpretación es confirmada por otros indicios, el lector la adopta” (p. 41).

Por consiguiente, para Alberca:

Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. (2007, pp. 32-33)

Establecer relaciones de proximidad y distanciamiento con respecto a la novela autobiográfica resulta prioritario, debido a que la autoficción como fenómeno literario contemporáneo, no es del todo innovador, puesto que la novela autobiográfica fue algo común ya desde y durante el siglo XIX. Por lo tanto, el autor no puede sino contraer una plena identidad con el narrador de su obra. Es decir, logra conciliar la definición ‘biográfica’ de Doubrovsky y la definición ‘novelesca’ de Colonna. Quedando así la

---

<sup>5</sup> Ver Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva; y, Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch.Tristram.

autoficción definida precisamente por esta doble pertenencia ‘ambigua’ entre la autobiografía y la novela. La autoficción vendría a diferenciarse, por tanto, más por sus diferencias que por sus semejanzas. Para Alberca:

En las novelas autobiográficas de origen decimonónico, el autor podía jugar a esconder su identidad y utilizaba su biografía con disimulo, porque en buena medida la figura del autor y su vida eran todavía ajenas al circuito literario. En cambio, en el final del siglo XX, cuando se desarrolla la autoficción, el poder de los medios de comunicación y de la cultura del espectáculo es de tal calibre que el escondite resulta quizá anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla. (2007, p. 126)

La transparencia que subsiste en la autoficción partiendo de la identidad entre el narrador o el personaje con el autor de la obra, por lo general, no ocurre en la novela autobiográfica, debido principalmente a que el autor en esta última acaba por ocultarse en el desarrollo del relato, lo cual ha hecho posible darle el nombre de autoficción a esta forma literaria particular a pesar de su posible ambigüedad y las controversias que suscita. Afirma Alberca que:

A diferencia de las autoficciones biográficas y de las autoficciones fantásticas que basculan respectivamente hacia el pacto autobiográfico y hacia el novelesco, las autoficciones se caracterizan por su equidistancia respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro (mientras las lee) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico. (2007, pp. 194-195)

Por su parte, para Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004):

[En la autoficción biográfica] El escritor sigue siendo el protagonista de su historia, el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva. Algunos contemporáneos (Doubrovsky, Angot) reivindicaban una verdad literal y afirman que verifican fechas, acontecimientos y nombres. Otros abandonan la realidad empírica [...], pero siguen siendo plausibles, evitan lo fantástico; lo hacen de tal modo que el lector comprende que se



trata de una 'mentira verdadera', de una distorsión al servicio de la veracidad (2004: 94-95). [...] [Mientras que en la autoficción fantástica] 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. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. A diferencia de la propuesta autobiográfica, esta no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total. (p. 86)

## **La autoficción en la literatura y los estudios literarios contemporáneos**

Siguiendo lo expuesto sobre la autoficción hasta aquí, partiremos de que esta se trata de un género literario que combina elementos de la autobiografía y la ficción, y se caracteriza por la presencia de un narrador que comparte rasgos con el autor real pero que, al mismo tiempo, tiene libertad para manipular la historia y los personajes con fines narrativos. Entre las características más importantes de la autoficción, se pueden mencionar las siguientes:

- 1) Híbrido entre realidad y ficción: La autoficción es un género que se mueve en una zona de ambigüedad entre lo real y lo ficticio, por lo que es difícil distinguir lo que es verdadero de lo que ha sido inventado por el autor.
- 2) El autor es el protagonista: En la autoficción, el narrador es, en muchos casos, el propio autor. Esto implica que los hechos que se narran están conectados de alguna manera con la vida real del autor.
- 3) La subjetividad del narrador: A diferencia de la autobiografía, en la que se busca presentar una versión objetiva de los hechos, en la autoficción el narrador tiene total libertad para expresar su punto de vista y su subjetividad.
- 4) El uso de recursos literarios: El autor de autoficción no se limita a relatar hechos de su vida, sino que puede utilizar recursos literarios como la

metáfora, el simbolismo o la descripción detallada de personajes y lugares para dar más profundidad a la historia.

- 5) El carácter reflexivo: La autoficción se caracteriza por ser una reflexión sobre la propia vida del autor y sobre la literatura en sí misma. En este sentido, el autor puede plantear preguntas sobre la naturaleza de la verdad, la memoria o la identidad.

La autoficción es considerada un nuevo género narrativo, aunque esto último parece haber ido quedando abandonado como objeto de estudio por parte de la investigación académica y los estudios literarios abocados a la literatura contemporánea. Internarse en el estudio sobre los géneros literarios implica ya aventurarse en una serie de discursos y motivos temáticos y narrativos ricos en formas y contenidos, realidades e imaginarios que aportan intereses y evidencias sobre la importancia del estudio de los géneros literarios, la intertextualidad, la intermedialidad, entre otras características propias de la narrativa contemporánea, sobre todo en el ámbito latinoamericano.

Y es que, el formalismo al que suele acudir la academia bajo una perspectiva purista o positivista en términos formales no alcanza a diferenciar la riqueza existente en la nueva narrativa que se está gestando en el subcontinente latinoamericano, en particular, la que atañe a la autoficción. Los trabajos recopilatorios, antologadores y especializados basados en un orden cronológico o de índole temporal parecen ser la perspectiva que mejor ejemplifica esta situación. Los grandes relatos o colecciones seculares parecen resistirse a la contemporaneidad que suele asociarse con la condición posmoderna y su perspectiva acerca del relato, la narrativa y el discurso literario, lo que resulta en un escollo complicado para el espacio que ocupa para efectos de este trabajo, la autoficción, entre las definiciones incluyentes, amplias, sin hibridaciones y, sobre todo, políticamente correctas. Quedando así reducida la autoficción según estos ordenamientos a lo que podría denominarse residualmente “escrituras del yo” o “literaturas del yo”. Para Diaconu:

Reconocer en la autoficción un género es lo que la rescata de este gran saco donde cabe todo, que a veces se usa como si fuera una categoría, pero que no pasa de ser una etiqueta: las así llamadas “escrituras del yo”,

que abarcan obras literarias y narraciones en primera persona de otra índole, sin dimensión literaria, la mayoría de ellas, escritos testimoniales. Abarcan y confunden las obras más innovadoras y la literatura comercial más exitosa, pero también la más banal, lo mejor y lo peor de nuestra época entra en este saco roto que es el colmo de la arbitrariedad. (2021, pp. 215-216)

La intención de mantener límites claros y precisos –como hemos mencionado– entre género y género conlleva a que quienes optan por la narrativa de autoficción, lo que menos les importe sea el cómo habrán de ser clasificados. El saco siempre ha sido prestado por la hegemonía univocista, autosuficiente y totalizadora. Resulta insoslayable advertir el fenómeno que presenciamos en la narrativa latinoamericana contemporánea, en particular, tratándose de la autoficción, esto es, el hecho de que la taxonomía “género literario” ha visto trastocado su estatus ontológico narrativo tanto en lo que se refiere a la creación literaria, como a su ejecución, divulgación, crítica y estudio, entre otras cosas. La complejidad y transdisciplinariedad de la cual no logran evadirse los estudios y las aproximaciones teóricas, críticas y metodológicas sobre la narrativa “no tradicional”, como sería el caso de la autoficción, que no tan fácil se deja encasillar en un género, sumadas a la “interpretación” de carácter estético que presuponen los estudios literarios, resultan un tanto ajenos e improductivos para aproximarse al estudio de las narrativas que produce la autoficción.

La vida es demasiado rica para dejarse encasillar en historias sobre la literatura y sus géneros que, además logren coincidir con los intereses de quienes se encuentran más preocupados por sus puestos de trabajo en la academia y las altas esferas de la vida cultural institucional (incluyendo claro, a los críticos literarios que tienen un pie en la academia, las editoriales, y en el otorgamiento de becas y premios) que estarán siempre más ocupados en los ratings, las ventas y sus “puntitos” SNI (Sistema Nacional de Investigadores en México); o, no quedarse fuera de los presupuestos para “proyectos de investigación” realizados por pandillas de zombies al interior de los centros de investigación en ciencias sociales y

humanidades, de los cuales el “área” de literatura suele formar parte<sup>6</sup>. Afirma Diaconu que:

Al analizar el caso de la autoficción, desde esta perspectiva se observa cómo, ante la necesidad imperativa y apremiante de des-ideologizar la esfera pública, respectivamente el discurso literario, de oponerse a los discursos oficiales mentirosos, criminales y de denunciarlos, rescatando la verdad de la experiencia, reaccionan dos géneros sumamente diferentes y, sin embargo, a menudo confundidos por la crítica latinoamericanista contemporánea: el testimonio y la autoficción. El testimonio es un género primario que reelaboran varios géneros narrativos contemporáneos, entre ellos, la autoficción. (2021, p. 221)

El cambio, como la crisis y la interpretación deben reformularse radicalmente en horizontes de apertura, tolerancia, respeto a la diferencia, el género, entre muchas otras formas de pluralidad que las sociedades contemporáneas exigen y requieren, lo cual conlleva necesariamente a la reformulación más que sobre los géneros y su tradicional manera de clasificar, a virar para descubrir los ricos horizontes que ofrece y exige la inclusión y la diversidad de las sociedades atravesadas por la complejidad, la fragmentación, la globalización neoliberal, neocolonial y transnacional, donde la literatura, las editoriales, los clasificadores, los premios, las becas y sobre todo, los autores y las autoras se circunscriben.

Pensar en la autoficción como campo de creación o de estudio de la literatura contemporánea conlleva a considerar el tiempo y el espacio desde una perspectiva metodológica distinta que se desmarca de la tradición. Así, afirma Premat que:

Quizás la dificultad para pensar lo actual tenga que ver con la exigencia de asumir un cambio metodológico profundo, es decir, la de explicar una visión inédita del tiempo [...] Hoy, antes que las características y constantes de la producción, estamos confrontados a una pregunta

---

<sup>6</sup> Ver Romero Aguirre, R. (2021). “Autoficción y autorreflexividad en dos generaciones de la literatura mexicana. *Autobiografías precoces* (1966) y *Trazos en el espejo* (2011)”, en *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, C. Sperling, D. Samperio Jiménez, G. Ramos Morales y A. Rodríguez González (Coordinadores). Universidad Autónoma Metropolitana.

mayor, englobante, la del cambio de las representaciones y del funcionamiento del tiempo. (2014, p. 214)

Para Mijail Bajtín, la imagen del ser humano resulta siempre en una históricamente específica, esto es, 'cronotópica'. "Las imágenes cronotópicas construyen aspectos extraliterarios de la temporalidad que en la secuencialidad del texto pueden coexistir, combinarse, yuxtaponerse o confrontarse" (2008, p. 8). Para Diaconu:

Los planteamientos de Bajtín y de Todorov arrojan mucha luz tanto sobre las afinidades como sobre las significativas diferencias entre los géneros primarios, que reaccionan ante una realidad inmediata, y los géneros secundarios (entre ellos, los géneros literarios), sistemas complejos, de segundo grado, que trabajan a partir de aquellos, usándolos como materiales de construcción. (2021, pp. 220-221)

La subjetividad, el diálogo consigo mismo(a), la experiencia propia presentificada (pasado-presente [*Vergegenwärtigen*] "traer a la memoria") y/o testimonial individual o compartida, la dimensión emocional y su representación, el movimiento y desplazamiento entre los géneros literarios, el intercambio de voces y tiempos y la vida cotidiana son algunos de los temas predominantes tanto de la literatura contemporánea como entre los autores de la autoficción, frente a la saturación espaciotemporal mediática de información y desinformación, entre otras cosas, como serían la misma tradición y el canon moderno. Afirma Diaconu que:

La autoficción no solamente no se puede confundir con toda esta abigarrada producción, sino que, además, es uno de los caminos de ruptura más atrevidos, una de las "salidas del Archivo" más prometedoras, si llamamos, según la propuesta de Roberto González Echevarría "ficciones del Archivo" a la franja más consagrada de las narraciones de la década del sesenta. En cambio, si definimos la autoficción como la preocupación por determinados temas o como un conjunto de técnicas literarias, la devolvemos al saco donde cabe todo, ya que tanto los temas como las técnicas, en su calidad de instrumentos, recorren los siglos y están presentes en propuestas muy diferentes, con sentidos muy distintos. (2021, p. 216)

Así, la autoficción, definida descriptivamente desde sus temas y motivos no acontece sin una suerte de confesionalismo consigo mismo (a) para el autor

o autora, inmerso (a) en el tejido sociocultural al cual pertenece y/o en el cual se encuentra. Por ejemplo, en México, es muy común encontrar que los temas están con suma frecuencia entrelazados con problemáticas agudas que atraviesan al país en su totalidad y que incluyen diversas formas de violencia relacionadas con el género, desapariciones forzadas, feminicidios, acoso sexual, violaciones, pobreza, narcotráfico (y otros tipos de tráfico), devastación y contaminación ambiental, migración, entre otros.

El pacto autobiográfico como el contrato social tienen una dimensión tan abstracta, como histórica, funcional y operacional que se supone habrá de funcionar y aceptarse como referente mínimo aceptado para nombrar, clasificar, referir y desde allí, aceptar o rechazar elementos potencialmente pertenecientes o no a un conjunto con una realidad histórica y social propia. En la diversidad de géneros literarios y discursivos, cualquier operación de reducción con atención al género y su clasificación precisa y exhaustiva, inevitable e indeseablemente empobrece más que enriquecer<sup>7</sup>.

Como toda escritura autobiográfica en algún sentido reconfigurada en un relato de autoficción, sea que haga o no referencia el autor o la autora a su propia vida, esta influye en y a través de sus motivos y temas incluidos en su obra. En este 'movimiento' el <<yo narrador>> queda atrapado en la narración misma intentando dar solución a las tensiones y conflictos que presenta en su relato, por lo que este y sus circunstancias aparecen problematizadas. Es así, que el autor (a) protagonista logra aparecer como <<en crisis>> en una suerte de sucesos fragmentados entretejidos, bien entre memoria y ficción, realidad concreta-física y material onírico, pasado y presente (presentificado). Hans-George Gadamer, hablando de lo simbólico como parte constitutiva de la obra de arte, refiere que

Lo simbólico no sólo refiere a un significado, sino que permite que adquiera presencia; es decir, representa significado (...) En la obra artística no solo se refiere a algo, sino en ella se encuentra propiamente a lo que se refiere (...) Lo simbólico encarna el significado, mismo al que remite. (1977, pp. 46-49)

---

<sup>7</sup> Ver Tzvetan T. (1988). El origen de los géneros en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, pp. 31-48.

Afirma Giorgio Agamben que “ser contemporáneo significa (...) volver a un presente en el cual nunca hemos estado” (2008, p. 7).

## **A manera de conclusión**

Estudiar la autoficción como género literario contemporáneo implica adentrarse en un territorio lleno de polémica y discusión sobre la separación entre la ficción y la no ficción, discusión que no puede quedarse ni partir en aceptar premisas cerradas, definidas y bien delimitadas, sino más bien a otros aspectos y criterios que conciernen más a la posibilidad de una cierta variabilidad sociocultural y pluralidad epistemológica. No obstante, dicho debate sobre los géneros y marcos contextuales garantizan que los lectores puedan discernir sin complicaciones severas que una crónica periodística publicada en un diario deba ser entendida como un relato sobre la realidad, mientras que un cuento es una narración imaginaria.

En una aproximación a la época actual, Alberca mencionó también el esfuerzo con que la crítica del siglo XX ha huido de los tópicos biográficos que acosaban a la crítica hermenéutica del siglo XIX. En este sentido, si la crítica anterior había caído en la falacia de centrarse en la figura del autor y explicar cualquier rasgo de una obra relacionándolo con eventos de su vida, la crítica del siglo XX cae en el extremo contrario de la balanza (la muerte del autor, la recepción, la hermenéutica y la interpretación, entre otros).

Durante el siglo XX, la corriente formalista predominante en los estudios literarios ha menospreciado los valores que no estuvieran representados por el objetivismo textual desligado de cualquier excrecencia subjetiva o por estructuras puras y autosuficientes sin adherencias extratextuales de cualquier tipo, personales, sociales o históricas. (Alberca, 2007, p. 13)

Vimos que algunas de las estrategias recurrentes que sigue la autoficción para crear este efecto híbrido entre realidad y ficción son las siguientes:

- 1) La utilización de la primera persona: En la autoficción, el narrador es, en muchos casos, el propio autor, lo que implica que se utilice la primera persona para narrar la historia. Esta estrategia permite que el

lector se identifique con el narrador y, a su vez, cuestionar la veracidad de lo que se está contando.

- 2) La manipulación de la realidad: Aunque la autoficción se basa en la vida del autor, el narrador tiene libertad para manipular la realidad y crear una versión ficticia de los hechos. Esta estrategia le permite al autor explorar diferentes temas y situaciones de una manera más creativa.
- 3) El uso de elementos ficticios: La autoficción utiliza elementos ficticios como personajes, escenarios y eventos para crear una historia más completa y entretenida. Aunque estos elementos no sean completamente verdaderos, ayudan a que la historia sea más atractiva para el lector.
- 4) La reflexión sobre la propia escritura: La autoficción se caracteriza por ser una reflexión sobre la propia vida del autor y sobre la literatura en sí misma. Esta estrategia permite al autor cuestionar la naturaleza de la verdad y la identidad, mientras explora los límites de la escritura y la creación de la ficción.
- 5) La inclusión de detalles cotidianos: La autoficción a menudo incluye detalles cotidianos y pequeñas anécdotas que ayudan a que la historia sea más realista y creíble. Estos detalles también ayudan a que el lector se sienta más conectado con el narrador y los personajes.

Los supuestos teóricos que acusan la necesidad de especialización y erudición en la crítica, acaban por invisibilizar o desatender elementos propios y más comunes que aparecen en la narrativa autoficcional como la introspección subjetiva, el testimonio emotivo y de sensaciones y vivencias propias capaces de poner a la experiencia humana mediata e inmediata en el centro de la escritura, lo cual reconocen críticos e historiadores de la literatura como Tzvetan Todorov (2009)<sup>8</sup>, Ricardo Piglia (2001)<sup>9</sup>, Terry Eagleton (2013)<sup>10</sup>, entre otros. Lo anterior, por ir precisamente en contra de las posibilidades reales de formar, atraer y reproducir potenciales

---

<sup>8</sup> Ver Tzvetan T. (2009). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

<sup>9</sup> Ver Ricardo P. (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama.

<sup>10</sup> Ver Terry E. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Península.



lectores contemporáneos desde las escuelas, si se piensa insistir en aquellos modelos teóricos formalistas que prevalecieron durante la modernidad, mientras que los lectores contemporáneos requieren y buscan narrativas con las cuales poder conectarse y sentirse interpelados, por lo que los criterios editoriales, universitarios (docentes y de divulgación) y críticos de aproximarse a las formas contemporáneas diversas de aproximarse a la literatura, deben también proceder de manera más plural, abierta, creativa, heterodoxa, humilde e inclusiva.

La autoficción en México en el siglo XXI se caracteriza por una exploración cada vez más profunda de la identidad, la memoria y la subjetividad en un contexto sociohistórico específico. Algunas de las especificidades de la autoficción en México en el siglo XXI son las siguientes:

- 1) La exploración de la identidad nacional y la interculturalidad. Los autores han utilizado la autoficción para cuestionar la construcción de la identidad nacional, explorar la diversidad cultural y lingüística de México y reflexionar sobre la relación entre la cultura mexicana y la cultura global.
- 2) El enfoque en la violencia y la crisis social. Se han venido abordando de manera significativa temas relacionados con la violencia y la crisis social, utilizando la autoficción para dar voz a las víctimas de la violencia, explorar las raíces y las consecuencias de la violencia en México y cuestionar la responsabilidad del gobierno y la sociedad en la solución de estos problemas.
- 3) La experimentación con la forma literaria. Los autores /as han utilizado la autoficción para explorar nuevas formas de narración, incluyendo la mezcla de géneros literarios, la fragmentación de la estructura narrativa y la incorporación de elementos multimedia.
- 4) El uso de nuevas formas de expresión y de experimentación con el lenguaje utilizado de manera creativa para transmitir experiencias subjetivas y emociones. Los autores han utilizado la autoficción para cuestionar los límites del lenguaje y para explorar las posibilidades de la literatura como forma de comunicación.

El neoliberalismo ha tenido un impacto significativo en la producción de escrituras autoficcionales en México. Esta transformación de la economía mexicana ha tenido efectos en la cultura y la literatura, incluyendo la producción de escrituras autoficcionales. En la autoficción, el autor / la autora utiliza su propia vida como material literario, explorando su subjetividad y su relación con la realidad social y cultural en la que vive. En este sentido, el neoliberalismo ha influido en la producción de escrituras autoficcionales en México al influir en la vida de los autores y en su relación con el mundo. El impacto del neoliberalismo se refleja en la escritura autoficcional en varios niveles. En primer lugar, el neoliberalismo ha generado una mayor inseguridad económica, social y laboral para muchos mexicanos, lo que se refleja en la escritura autoficcional como un tema recurrente. Los autores a menudo exploran la precariedad laboral, la pobreza, la desigualdad y la violencia como aspectos de su propia vida y de la sociedad en la que viven. En segundo lugar, el neoliberalismo ha generado un cambio en los valores culturales y en la forma de relacionarse con el mundo. En la escritura autoficcional, los autores a menudo exploran su relación con el mercado y con la cultura de consumo, que se han vuelto cada vez más dominantes en la sociedad mexicana. La exploración de la subjetividad, la memoria y la identidad en la autoficción también puede verse como una respuesta a la homogeneización cultural promovida por el neoliberalismo.

En ningún momento este ensayo ha pretendido apoyar la relativización de los criterios ni de lo que debe aceptarse como literatura de calidad ni de la crítica, so pena de dejarle a la superficialidad de los parámetros comerciales la tarea de legitimación de la teoría, la crítica y la producción de literatura. Pero, como se mencionó, debe tomarse distancia de los esquemas y modelos dominantes que aportó la modernidad y que funcionaron de manera positiva durante más de un siglo (Yo fuerte, pensamiento fuerte, etc.), en gran parte con desapego de la experiencia humana y la realidad vital, considerando los diversos fenómenos que comprenden la esfera de lo humano bajo consideraciones muchas veces instrumentalistas e ideológicas.

## Referencias

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? en *19BAP*. Bienal de Arte Paiz. <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Annick, L. (2010). Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción en V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 73-96). Iberoamericana-Vervuert.
- Bajtín, M. (2011). *Chronotopos*. Suhrkamp.
- Bellatin, M. (2013). En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta en *Obra reunida 2* (pp. 585-611). Alfaguara.
- Campobello, N. (1931). *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Ediciones Era.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual en A. Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Arco/Libros.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- Diaconu, D. (2021). Vigencia y abandono de la categoría de género literario en la crítica académica contemporánea en C. Sperling, D. Samperio Jiménez, G. Ramos Morales y A. Rodríguez González (coords), *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Gallimard.
- Eagleton, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Península.
- Forest, P. (2007). *Le Roman, le réel et autres essais (Allaphbed 3)*. Cécile Defaut.
- Fuentes, C. (2008). *Una familia lejana*. Ediciones Era.
- Gadamer, H. (1977). *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Reclam.
- Garrido, M. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Éditions du Sueil.
- Gerber, V. (2017). *Conjunto vacío*. Pepitas de Calabaza.
- GRELL, I. (2014). *L'autofiction*. Armand Colin.
- Gumbrecht, H. (2015). *Präzens*. Suhrkamp.
- Gumbrecht, H. (2015). *Después de 1945. La latencia como origen del presente*. Universidad Iberoamericana.
- Herbert, J. (2011a). *Canción de tumba*. Penguin Random House.
- Herbert, J. (2011b). Mamá leucemia (fragmento) en VV.AA., *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 77-93). Ediciones Era/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Ibargüengoitia, J. (2019). *La ley de Herodes*. Booket.

- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Manickham, M. (2017). Nuevas tendencias en el género neopolicial del siglo XXI. *Revista de Filología y Lingüística* de Costa Rica, vol. 43 (2), 35-49.
- Nettel, G. (2011). *El cuerpo en que nació*. Anagrama.
- Nettel, G. (2009) El cuerpo en que nació. *Letras Libres*, 129, 22-28. <https://letraslibres.com/revista-espana/el-cuerpo-en-quenaci/>.
- Nettel, G. (2011). El cuerpo en que nació en VV.AA., *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 155-176). Ediciones Era/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Premat, J. (2014). Contratiempos. Literatura y ética. *Revista de Estudios Hispánicos* (St. Louis), XLVIII, 201-217.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Tusquets.
- Subcomandante Marcos. (1999). *Don Durito de la Lacandona*. Centro de Información y Análisis de Chiapas.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Toro, V., Schlickers, S. y Luengo, A. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana/Vervuert.
- Vicens, J. (2006). *El libro vacío/Los años falsos*. de Cultura Económica.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anagrama.