**El ensayo y la autoficción: una recuperación de la memoria**

Miguel Ángel Hernández Acosta

Héctor Abad Faciolince publicó en 2010 el libro *Traiciones de la memoria*. En él incluía tres relatos en los que exploraba el pasado. Al hacerlo se preguntaba qué tan cierto es cuanto se recuerda y qué tanto refleja la realidad descrita. Apuntaba que para la mala memoria el pasado tiene una consistencia tan irreal como el futuro, y ejemplificaba con una frase de Lichtenberg: “‘Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango’. Eso es el pasado casi siempre, algo que ya no es y de lo cual sólo nos queda el rastro de las palabras” (Abad, 2010: 12)

Entonces, ¿cómo recuperar el pasado? La historia, por ejemplo, se ha visto expuesta por autores como White (1992), quien acota que al contar el pasado por medio de una narración éste se vuelve subjetivo. En el discurso, argumenta, siempre está presente el autor del mismo, quien privilegia ciertos datos y excluye otros, además de que le confiere implicaciones ideológicas e incluso políticas. La validación la encuentra White, entre otras cosas, en una narración histórica en donde haya una descripción cronológica del hecho relatado y en la que existan los menos saltos temporales posibles, aunado a que haya una desaparición del autor para garantizar la objetividad del relato.[[1]](#footnote-1)

De acuerdo a lo anterior, cualquier relato podría ser historia si se tomara en cuenta la propuesta de Barthes (2009) en “La muerte del autor”. Según el teórico, en la modernidad el autor debía desparecer de su texto y no proveerle de antecedentes al mismo sino que sólo debía hacerse presente a la hora de la enunciación. La figura del autor quedaría restringida al momento en que se narra, a un aquí y ahora que permitiría a la narración sustentarse únicamente en el lenguaje. Si bien esta muerte del autor no ha fructificado en los textos contemporáneos, existen géneros y ejemplos concretos de libros que han demostrado que es posible ver el pasado a partir de un *yo* autoral y precisamente porque el autor aparece en ellos es que son un testimonio válido del pasado.

Beatriz Sarlo (2006) señala que a partir del surgimiento de los estudios culturales, el testimonio recuperó valía y demostró que gracias a una memoria individual era posible recuperar una identidad y con ella un hecho histórico. Lo anterior hacía factible recordar el pasado al mismo tiempo que entenderlo a través de los individuos y no necesariamente de las colectividades. En este punto, Sarlo es clara al señalar que la subjetividad del discurso no es un impedimento para confiar en el pasado reconstruido por el mismo.[[2]](#footnote-2) Tomando como base lo anterior, algunos géneros literarios (con ejemplos de obras en específico) podrían ayudar a recuperar el pasado y a través de ello permitir la construcción de un *yo* representativo de colectividades.

***El ensayo en busca de la verdad***

Se considera a Michel de Montaigne (1533-1592) el creador del ensayo moderno. Sus escritos surgieron a partir de la muerte de su amigo Étienne de La Boétie, con quien solía discutir sobre los temas que los apasionaban. Por lo mismo, sus ensayos se caracterizaron por explorar temas de una forma accesible, desde su punto de vista y de una manera inconclusa, es decir, sin pretender abarcar la totalidad. Además, lo hacía considerando que el lector era su amigo, por lo que se dirigía a él y establecía un diálogo en el que exponía sus argumentos y trataba de validarlos con ejemplos cotidianos. Al mismo tiempo, acudía a una supuesta ignorancia para ir tejiendo un texto donde iba y venía, ejemplificaba, debatía y se contradecía para llegar a fundamentar una idea. Es así como se fue caracterizando este género que hasta hoy sigue respetando estas particularidades.

El ensayo, se dice, es un texto en prosa, de no ficción, donde el autor expone su punto de vista de un tema en particular y lo desarrolla sin pretender abarcarlo por completo. El autor que enuncia es el mismo que se personifica en el ensayo, por lo que su firma avala cuanto dice. Además, en el texto se exponen ideas y se pretende persuadir al lector de que cuanto se dice es verdadero (al menos para el autor). El ensayo no construye conceptos, sino que los retoma; no da respuestas, se cuestiona; replantea ideas y por ello descarta o problematiza las visiones anteriores respecto al tema. Asimismo, se escribe en presente, pues al momento en que se enuncia es que se piensa y se desarrolla el tema. Es un género que juzga, pero no privilegia los juicios, sino el camino para llegar a ellos. Dialoga con el lector y conversa con la tradición. En el ensayo el tema es quien propicia la forma para exponerlo, por lo cual recurre a diversas herramientas literarias. Aunado a lo anterior, el estilo está relacionado íntimamente con el autor: el estilo es la idea, apunta Alberto Paredes (2008).

Todas estas características no son excluyentes y, al parecer, no son suficientes para definir al género. Por ejemplo, en cuanto a que es un texto de ficción existen ensayos contemporáneos que contraponen dicha afirmación. *La luz detrás de la puerta: el silencio en la escritura*, de Norma Lazo (Veracruz, 1966), obtuvo en 2011 el segundo lugar en el género de ensayo del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario “Sor Juana Inés de la Cruz” que convoca el Gobierno del Estado de México. Sin embargo, el libro es una novela al estilo de *El libro vacío*, de Josefina Vicens: el diario inacabado de un escritor que expone sus ideas respecto a la creación literaria. ¿Por qué definirlo como ensayo? Porque la exposición de las ideas se privilegia al de la trama.[[3]](#footnote-3) Otro ejemplo: *Como una novela* (2011), de Daniel Pennac, es un ensayo que tiene personajes, uno de los cuales es el autor, quien inventa a un posible lector y lo acompaña a lo largo de una jornada para establecer cómo un niño o joven puede desalentarse o interesarse por leer. Tal como dice Héctor Jaimes: “el ensayo no es una narración, pero tampoco la excluye; no es un género científico o dogmático, pero por su carácter reflexivo puede exponer conclusiones. Tampoco es una novela, pero puede incluir personajes, voces y técnicas narrativas complejas como la de cualquier otra narración” (Jaimes, 2001: 13). Es decir, para caracterizar a este género híbrido es necesario también hacerlo a partir de lo que no es y de los límites o transgresiones que comete. Sin embargo, el riesgo de que las excepciones permitan incluir dentro del género cualquier texto hace necesario describir las características que se privilegian al momento de hablar del ensayo.

Al inicio de los *Ensayos*, Montaigne agregó una carta al lector donde describía lo que a continuación leería: “Este es un libro de buena fe […] Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero quiero mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto” (Montaigne, 1997: 31). Este comienzo define una de las características más importantes del ensayo: el autor es quien se refleja en el ensayo.

De principio, en el ensayo el autor nominal es quien enuncia el texto. Es decir, quien escribe es quien narra. No sólo eso, este autor es quien piensa lo que se dice, así que las ideas expuestas tienen un responsable directo que se identifica y por eso mismo es que, tal como Montaigne señala, escribe de buena fe, confiando en que el lector ha de creer cuanto expone.

El autor toma un tema y lo problematiza a partir de su punto de vista. Si bien puede citar otros textos, lo hace para reforzar sus ideas o para rebatir y debatir. Lo principal del ensayo es la forma como el autor enuncia el tema, es decir, a partir de su subjetividad y de su historia personal: su estilo. En ocasiones el “narrador” del ensayo no es un *yo*, pero aunque esté escondido en un personaje o en un “nosotros”, son las ideas del autor las que se exponen y las que se defienden.[[4]](#footnote-4) Incluso puede recurrir a diversos puntos de vista, pero la finalidad de ello es apuntalar uno en particular.

Este *yo* ensayístico está en diálogo con otras voces, pero también refleja las que se debaten en el contexto en que el autor escribe. Es decir, representa al autor sin dejar de considerarlo un ente que se desarrolla en un ambiente específico y cuyas formaciones políticas, sociales y culturales permean su discurso. Así, el ensayo cumple una doble función: mostrar el mundo y hacerlo a partir de la perspectiva del autor. La objetividad de este discurso no está en la eliminación del *yo* autoral, sino en la aceptación de principio de que lo expuesto responde a una de las muchas visiones posibles. De este modo, el ensayo no busca la verdad, sino la verosimilitud. Sin embargo esto no significa que mienta. Al respecto, Jaimes señala:

*El género ensayístico es un género privilegiado que puede suprimir o aumentar la objetividad de lo narrado para presentar un punto de vista determinado de una manera más directa y sugestiva. Es así un género polivalente, polifacético, y su dificultad radica en las distintas técnicas expresivas que puede asumir sin distingos ni limitaciones. En el ensayo de tipo narrativo se trata de darle sentido a los hechos y de ponerlos en contexto; para decirlo con las palabras de Leopoldo Zea: la historia no es la simple acumulación de hechos históricos; es también la “búsqueda de su sentido”* (Jaimes, 2001: 14).

De esta forma, el ensayo y la historia comparten características, pues en ambos casos el historiador o el ensayista retoman hechos y los plantean con un orden específico, poniéndolos en contexto y explicando sus consecuencias. La diferencia radica en que la historia se basa en documentos (orales, escritos, etcétera), pero esto no le da mayor validez, pues estos documentos pueden ser verdaderos o no. Una de las críticas que ha hecho la historiografía contemporánea es que la tradicional le da demasiada importancia a estos documentos sin juzgar la verdad o falsedad de los mismos. Dicho argumento adquiere mayor relevancia con lo expuesto por Edward Said (2003) en su texto sobre el orientalismo, donde expone que se atribuye a los libros (al contenido de los libros) un peso incluso mayor que a la realidad y se les cree capaces de describir siempre, tal cual son, personas, lugares y experiencias.

Tomando en cuenta lo anterior, la historia y el ensayo comparten ser escritos desde un punto de vista, sólo que en la historia se pretende que éste es más objetivo. El ensayo, por su parte expone una realidad asumiendo que el autor es el intérprete de ésta y a partir de ello es que el lector no resulta engañado, pues en todo momento se le especifica que lo que lee es producto de una visión parcial (la historia, a su vez, pretende pasar por alto que el narrador, quien organiza el discurso por medio del cual da a conocer los documentos que respaldan dicho discurso, imprime en él parte de su persona). De esta dicotomía, como se expuso anteriormente, no se puede decir que ninguno de los dos discursos narrativos sea verdadero por no ser ficticio. La veracidad del discurso se da al retomar hechos concretos y verdaderos, exponerlos en un orden cronológico, poniendo en contexto cada uno de ellos y asumiendo la participación o no del autor dentro del discurso.

En el caso particular del ensayo, la verdad no es una universal, sino que sólo corresponde a la del autor. En este sentido está más cercana a la verosimilitud que se pide a la ficción, pues en este género los argumentos pueden ser verdaderos, pero no por ello las conclusiones lo son. Es decir, la conclusión será “verdadera” en tanto sea verosímil dentro del propio discurso (que sea congruente con lo expuesto y que los efectos propiciados por las causas tengan una relación directa y comprensible). Al respecto, Juan José Saer (1999) señaló que el discurso no ficticio basa su especificidad:

*(…) en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así- sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias a toda construcción verbal (Saer, 1999, 10-11).*

Ahora bien, el ensayo se diferencia del tratado, del artículo científico, del texto especializado, en que no pretende exponer un tema hasta agotarlo, sino que sólo busca dar una nueva perspectiva del mismo. En este sentido, el autor no va al origen del tema a problematizar, ya que sólo comienza a bordearlo desde el punto de vista que quiere atribuirle. Asimismo, no recurre a explicar cada uno de los términos o conceptos que utiliza, pues el ensayo se desarrolla en un contexto social específico que permite que cada uno de estos conceptos sea comprendido por el lector (de antemano o gracias al texto mismo).[[5]](#footnote-5) Así, el ensayo no descubre o inventa, sino que interpreta y propicia nuevas búsquedas. Es un género que cuestiona para, a partir de la problematización, aventurar respuestas, aunque no las consiga.

La aparente superficialidad con que aborda los hechos ha propiciado que al ensayo se le considere en el límite de la filosofía y de la literatura (sin llegar a ser ninguno de los dos). Incluso los diálogos platónicos y su búsqueda de la verdad por medio del cuestionamiento bien pueden considerarse antecedentes del ensayo moderno,[[6]](#footnote-6) así como algunos ensayos, por su belleza estilística, son literatura (véase, por ejemplo, “Muchos años después…”, de José Emilio Pacheco, 1991). Sin embargo, esta discusión resulta estéril hoy, pues todo ensayo posee un estilo literario. No es sólo un texto bien escrito, sino que tiene impreso el estilo tanto del autor, como de las herramientas literarias con las cuales se expresa. Es cierto que busca la belleza en el lenguaje, pero esto no basta para ser ensayo. Sin embargo, es esta característica lo que le permite perdurar aún después de que su temática ha sido superada por un nuevo escrito. Tal como decía Lukács: “(A diferencia de los ensayos) hay escritos críticos que pierden todo su valor en cuanto existe uno nuevo mejor, como ocurre con una hipótesis de la ciencia de la naturaleza o con una nueva construcción de una pieza de maquinaria” (Lukács, 1985: 17). *La raza cósmica*, de Vasconcelos, ideológicamente ha sido rebasada; *Visión de Anáhuac*, de Reyes, también; pero eso no elimina la posibilidad de que sigan disfrutándose en tanto ensayos. La función que cumplieron en el contexto histórico-social en que fueron publicadas ha sido trascendida y ha propiciado nuevos caminos o exploraciones.

Así, el ensayo no sólo se levanta como una forma de ir contra las ideas existentes, sino que él mismo se convierte en la base sobre la cual podrá edificarse otra interpretación (aun con el riesgo de que el primero pierda su peso ideológico). Es por eso que el ensayo no busca ser un ente cerrado, sino un camino abierto que permita ser continuado. Ya lo decía Adorno: “(el ensayo) no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar, dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno” (1962: 12).

Tomando en cuenta lo anterior es que se ha querido encasillar al ensayo como un texto breve y superficial, en tanto que la extensión del mismo le impide profundizar temáticamente. Por ejemplo, Alberto Paredes apunta que el ensayo tiene una extensión de entre 5 y 30 páginas, mientras que Belén Hernández sólo dice que es un texto “condensado en pocas páginas” (2005: 153) y donde se resuelven las necesidades intelectuales y estéticas de un lector quien busca discursos accesibles a su nivel cultural, breves y de temática variada, que se acerquen a argumentos científicos, que sean críticos, pero que no dejen de lado la sensualidad y la intuición. Estas definiciones, al intentar la precisión, dejan fuera a muchos ensayos de ser considerados como tales. En cierta forma se debe a que el ensayo como género es casi inasible. A diferencia de lo que señalaba Derrida,[[7]](#footnote-7) el ensayo no posee características que lo definan por completo. El ensayo es un género híbrido que en esta indefinición encuentra sus virtudes.

Asimismo, el ensayo tiene la maleabilidad para poder convertirse en un texto académico. Es en estos casos cuando el género se acartona y responde a fórmulas como las expuestas por Hernández y Paredes. El ensayo académico (que también puede considerarse un simple reporte de lectura) por lo general es un comentario a textos, a temas, pero nunca cumple con la función de crear a partir de esas lecturas. La interpretación es fundamental en el ensayo, y esta conlleva la creación de nuevo conocimiento. Entre más conceptualizable se vuelve el ensayo, menos cumple su función artística: reformular el mundo que lo rodea.

A diferencia de este ensayo acartonado, el que sigue las primeras características que le dio Montaigne debate y reformula, incluso se convierte en materia para poder interpretar la realidad. Casos muy concretos pueden observarse en el ensayo hispanoamericano del siglo XX, que sirvió para impulsar la idea de americanismo y reforzar las ideas sobre las cuales se establecieron Estados nación. Fueron, por decirlo de alguna manera, el instrumento ideológico sobre el cual se echó a andar la maquinaria que permitiría configurar cada una de las identidades nacionales de América Latina. Ya lo señalaba Germán Arciniegas en *Nuestra América es un ensayo*:

*El ensayo entre nosotros no es un divertimiento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo del mundo. […] Una vez más se presenta en la literatura americana el conflicto entre la biografía y el ensayo. Y triunfa el ensayo. No queda entre los libros escritos en el nacimiento de las repúblicas una gran biografía de Bolívar, de Santander, de Artigas, de San Martín, de O’Higgins, de Hidalgo… Pero se multiplican ensayos sobre las ideas políticas* (1979: 9, 13).

Con este tipo de ensayos es que los intelectuales participaban de su entorno e impulsaban creencias respecto a lo que debía ser la realidad y cómo debía moldearse ésta.[[8]](#footnote-8) En América Latina el papel del intelectual lo ocupó hasta el siglo XX el escritor (entre otros personajes destacados), quien se asumía desde una posición crítica y comentaba su entorno. Skirius (1997) refiere que los novelistas y poetas usaron el ensayo como una forma de expresar un mensaje con mayor impacto que el que hubiera tenido en una obra de ficción o poética. “Al exponer los males de su época mediante radiografías instantáneas, el ensayista asume el papel del intelectual comprometido” (Skirius, 1997: 28). Todo esto, además, tendría un afán de repensar el pasado y reescribirlo “para formar una unidad con miras a crear un destino común” (Jaimes, 2001: 23).

En este punto nuevamente vuelven a unirse el ensayo y la historia, pues ambos sirven como testimonio para poder establecer las bases sobre las cuales ha de edificarse una identidad (nacional o particular).

Por otra parte, Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2006), cita a Susan Sontag quien creía que se le asignaba demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento: “(sin embargo) es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (Sontag citada por Sarlo, 2006: 26). Esto adquiere relevancia si se considera al ensayo como una prosa de ideas. Entonces, este género permite atisbar el pasado, pero para ello ha de recurrir a la memoria. ¿Qué es la memoria en este sentido? Un discurso subjetivo que enuncia un autor y que permite conocer su punto de vista respecto al mundo o un tema en particular. La memoria, dentro de su falibilidad, propone interpretaciones de la realidad y aunque puede no ser cierta, nunca tiene como objetivo mentir al lector. Si en esta descripción cambiáramos la palabra *memoria* por *ensayo*, ¿no cumpliría éste con las características que se enuncian?

El ensayo, de esta forma, es factible de analizarse como un referente que desde su aparente objetividad permite conocer a un personaje y el discurso (en tanto memoria) que plantea de un momento y un contexto social en particular. Lo que se ha llamado memoria colectiva (en contra de la memoria consolidada)[[9]](#footnote-9) puede establecerse a partir del testimonio personal.

El ensayo, así es una forma diferente de historizar la realidad y por medio de él se pueden obtener características particulares del sector al que representa el ensayista. Así, el ensayo no necesariamente debe ser comparado con la historia, sino que puede servir como testimonio para escribir la historia. Si antes se ha dicho que sirve para reescribirla o reinterpretarla es porque en él deberá basarse el discurso histórico. No se propone que el ensayo sea historia, pero sí que a partir de todas sus características y elementos pueda ser un testimonio para conformarla.

Sin embargo, el ensayo es poco frecuentado para realizar lo anterior debido a que existen otros géneros que logran una mayor empatía con el lector y con esto propician que las ideas que plantean sean recuperadas a través de estos discursos y no por medio del ensayo. El afán persuasivo en el ensayo quizá sea el mayor problema para este género. Como se verá más adelante, la sociedad actual desconfía de las personas que pretenden enarbolarse como el líder al cual seguir y quien tiene las soluciones a todos los problemas. Si bien el ensayo toma herramientas literarias de otros géneros, no consigue deshacerse del tufo intolerante de querer imponer su punto de vista.

El ensayo, así, se ha quedado al margen debido a que ha dejado de ser confiable pues se le ve como un género policiaco que busca convencer al lector. Es cierto, ha permitido que otros géneros (al integrarlo) “salgan del atorón” en que se encontraban, como afirma Abenshushan (2012). Por ello es que en la literatura contemporánea (sobre todo, pero no únicamente) el ensayo se haya filtrado: Enrique Vila-Matas sería un ejemplo concreto sobre un autor que ensaya en sus obras de ficción; el mismo Abad Faciolince tiene en los relatos del libro antes referido partes ensayísticas que, aunque se distinguen del resto del texto ficcionalizado, no chocan con él. Las mismas novelas autofictivas que aquí se expondrán como ejemplos (*El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba*) poseen muchos rasgos ensayísticos.

Concluyendo: el ensayo permite recobrar el pasado y a partir de él configurar un individuo en particular o en sector social en especial. La verdad con que se maneja no es una objetividad al cien por ciento, sino que asume su veracidad a partir del discurso subjetivo del autor que se reconoce como el enunciador del discurso y tomando como base esa prerrogativa: al saber quién es el enunciador del discurso se pueden establecer las particularidades con que ha de tomarse el testimonio que se plasma en el ensayo. Al escribirse en presente (su desarrollo se da al mismo tiempo que se enuncia), el ensayo permite ir descubriendo el mundo al mismo tiempo que el autor, pero lo hace permitiendo visualizar los conceptos e ideas preconcebidas de acuerdo al contexto social, cultural e histórico de quien escribe. Sin embargo, el problema que enfrenta el género no es por sus características, sino por el encasillamiento en que se ha querido restringir. Si bien el ensayo tiende a la hibridez, ha explorado los géneros, pero no ha renovado las formas. El estilo parece hoy insuficiente para justificar la utilización del ensayo con este fin, pero eso se debe a factores externos que más adelante se desglosarán. Si esta prosa de ideas dejó de tener el papel que se le atribuyó en el siglo XX no se explica al interior de los nuevos ensayos. Mucho tiene que ver con la desaparición del intelectual y su participación en la esfera pública. Por otra parte, las nuevas temáticas del ensayo han dejado de “traducir simbólicamente, internalizar y configurar artísticamente las discusiones que se dan en el seno de las formaciones culturales y de las redes de debate intelectual” (Weinberg, 2006: 118). El giro individualista que se presenta en la sociedad actual ha propiciado que el ensayo se detenga en minucias que terminan siendo irrelevantes.

Ante este panorama una propuesta la ha dado Vivian Abenshushan:

*Hay que desescolarizar al ensayo, sacarlo al aire libre, como hacía Montaigne, que amaba pensar a caballo. Al entrar al claustro, el ensayo sufrió su primera domesticación. En lugar de la escritura nómada y libre, se fijó el texto formateado (intro-development-exit); en lugar de la digresión (ese paseo anarquizante castigado por los sinodales), la estructura; en lugar de la brevedad, el fárrago teórico; en lugar de la imaginación, la objetividad y la racionalidad desapasionada; en lugar de las propiedades subversivas del humor, la solemnidad y los ídolos del rigor; en lugar de la experiencia personal, el conocimiento de segunda mano; en lugar de la escritura, el lenguaje esotérico del especialista (Abenshushan, 2012: 12).*

Pensar con la imaginación, ensayar en forma de novela, convertir al autor-narrador en autor-narrador-personaje, pensar desde la experiencia personal es lo que ha hecho la autoficción. Tal vez por eso es que ha tomado impulso editorialmente, además que ha rescatado lo mejor del ensayo y lo ha sacado de la normatividad en que estaba, logrando con ello refrescarlo.

***La novela de autoficción***

Dice Justo Navarro (2007) que nos contamos historias imaginadas para entender mejor lo real, para verlo mejor desde el cruce entre lo verdadero y lo fingido, lo dado y lo supuesto. Esto podría ser la autoficción, una narración que recurre a un elemento autobiográfico para poder explicar mejor al *yo* que se expone a través de las palabras. Es cierto, muchos géneros hacen lo mismo: el ensayo, al enunciar desde el presente, desde la primera persona, permite que el ensayista vaya comprendiendo sus ideas al enunciarlas; la autobiografía, al ejercer la función de memoria, permite recobrar datos, apuntes, que hacen que al final del texto el autor se conozca mejor; incluso la novela permite que al reelaborar una parte de la realidad y exponerla en condiciones determinadas dentro de la ficción, sea más aprehensible el mundo real en el que se basó el autor para escribir su ficción. Sin embargo, la autoficción tiene características muy particulares que trascienden a las intenciones de los géneros antes expuestos. En principio, la autoficción sólo podría haberse generado en un contexto social como el de nuestros días. Por otra parte, en la autoficción está siempre presente la duda de si lo que se cuenta es verdad o mentira, si es simplemente una ficción o la realidad transformada por la visión del autor.

La autoficción es una categoría teórica reciente: Serge Doubrovsky la describió por primera vez en 1977. Ésta es un texto que está en el límite entre la novela y la autobiografía, y en el que el autor es el mismo que el narrador y el protagonista. Además, se caracteriza porque rompe con el pacto autobiográfico de las autobiografías, pues en éstas el autor exige la credulidad del lector respecto a los hechos que se cuentan, mientras que en la autoficción siempre está presente la desconfianza del lector respecto al texto: ¿lo que se cuenta ocurrió en realidad o es una ficcionalización de la realidad?

Este tipo de texto literario, que cobró auge a fines del siglo XX y los principios del XXI, tiene algunos precedentes en América Latina según refiere Manuel Alberca (2006): *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa, *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), de Carlos Fuentes. Sin embargo, las formas más desarrolladas (en tanto que respetan al máximo la caracterización de la autoficción) se han publicado en estos primeros años del siglo XXI. En México, por ejemplo, dos autoficciones tuvieron gran relevancia: *Canción de tumba* (2012), de Julián Herbert, la cual ganó el XXVII Premio Jaén de Novela, y *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel, editada por Anagrama y que por eso mismo tuvo una amplia difusión. Ambos casos surgieron a partir de un ejercicio autobiográfico en el que participaron los autores a petición de la revista *Letras Libres*. En el número 129, perteneciente a septiembre de 2009, estos narradores compartieron crédito con 4 autores más que escribieron sus “autobiografías precoces”, según anunciaba la revista.[[10]](#footnote-10) Pero, ¿cómo pasaron de ser autobiografías a autoficciones? ¿Realmente existe una diferencia entre ambas al menos en estos casos particulares? El salto se dio cuando el autor asumió por completo su papel de narrador y protagonista de la historia y comenzó a ficcionalizar su pasado, es decir, a dar indicios de los cuales el lector sospecha que no eran verdaderos: el pasaje alucinante de *Julián Herbert[[11]](#footnote-11)* en el hospital donde su madre es atendida porque padece leucemia, por ejemplo, así como la trasgresión de algunos hechos reales (nombres, en particular) que Nettel reelabora en su libro (véase el caso cuando cambia el nombre de la penitenciaría Santa Martha Acatitla, por Santa Martha Catitla).

Así, la autoficción es ante todo una categoría que permite analizar un texto, pero para un lector común es simplemente una novela del *yo*, narrada en primera persona.

Manuel Alberca (2006) señala que la autoficción se sitúa a caballo de la autobiografía y de la novela, y que se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. En tanto autobiografía cuenta hechos en apariencia verdaderos que dan cuenta de la vida del autor, pero en el aspecto de novela, ficcionaliza la vida de éste y busca únicamente que lo narrado sea verosímil dentro de la narración (aunque no sea verdadero).

La autoficción es un tipo de texto literario que surge en un contexto de democracia y de individualismo. De democracia porque el autor deja de ser un ente superior que narra sus ficciones como si fuera un dios y se pone al mismo nivel que sus personajes; pero también de democracia porque el contexto social el autor de la obra, al no ser superior al común de los ciudadanos, busca reflejarse explícitamente en su literatura como una forma de hacer destacar su opinión o visión. Esto se debe a que en las sociedades modernas el papel del intelectual deja de tener peso en las decisiones del Estado o en las referencias culturales que están vigentes. Debido a que hay un ascenso de la sociedad civil, todas las opiniones son tomadas en cuenta y todas ellas tienen el mismo valor. Por ello, el papel ejercido por el intelectual hasta finales del siglo pasado deja de existir y éste se convierte en uno más de los que puede dar su opinión.

Por otra parte, la autoficción surge en un ambiente individualista y se diferencia de la autorreferencialidad autoral en que en la primera la presencia del autor se privilegia (antes sólo era ocasional) y adquiere un matiz teatral o dramático para que el autor ocupe el centro de su obra (Alberca, 2007). En este tipo de sociedad moderna, el autor es desmitificado y pasa de ser un bohemio intelectual a ser casi un antihéroe:

*La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se “democratiza”, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador 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* (Alberca, 2007: 24).

Aunado a lo anterior, esta participación del autor en su obra adquiere matices que vuelven a su personaje un referente de sí mismo. En ello existe el riesgo de que la autoficción sea leída únicamente en clave con su relación con los hechos reales y no como obra de ficción.

En la autoficción el autor del texto es el mismo que el narrador y el protagonista,[[12]](#footnote-12) como se ha dicho, pero recurre a las herramientas literarias para contar lo que reconoce como su vida. Esta narración, debido a que plantea las características de una novela (ser el desarrollo de un personaje a través de diversas circunstancias que tienen un final lógico respecto a las relaciones entre ambas partes y que, a grandes rasgos, muestra una estructura de planteamiento, desarrollo, clímax y final), puede ser leída únicamente como esto. Es decir, no pide un pacto con el lector como sí lo exige la autobiografía. En este sentido, la autoficción sirve como un elemento de análisis para explicar estas obras de particularidades teóricas, pero no genéricas. Así, al lector le es posible leer la autoficción simplemente como una novela.

Debe destacarse en este punto que si bien la autoficción puede leerse como una novela en primera persona con rasgos autobiográficos del autor, la diferencia entre éstas se debe a que en la autoficción el personaje debe ser un escritor, escribiendo su autobiografía (o algunas escenas de su vida) y donde él sea el protagonista. De no hacer esta diferencia cualquier obra de ficción podría encasillarse como autoficción.

Ahora bien, no se trata sólo de retratar al autor-narrador-personaje, pues también la autoficción hace un retrato de la época en que se desarrollan las acciones. Como dice Sefchovich (1987) nadie se sustrae a la historia, pues es en referencia a ella que se cumple la literatura y el arte. Desde este punto de vista, la autoficción cumpliría con el concepto de memoria colectiva (tratada previamente) en que Sarlo confía para recuperar segmentos particulares de historia.

Asimismo, la autoficción tiene algunas funciones específicas de acuerdo a Vincent Colonna (citado por Alberca, 2006), de ellas depende la interpretación de la misma, pues aunque se ha dicho que es una obra literaria con rasgos autobiográficos, la personalidad del personaje es inventada por el autor: el autor-narrador-personaje termina siendo un personaje inventado en función de la trama, para que ésta sea verosímil en tanto novela.

Al ocultar su identidad en un personaje que es él mismo, pero siempre teniendo en cuenta que es un personaje de ficción, la autoficción otorga cierta impunidad al autor, pues tiene la posibilidad de decir que determinado fragmento de la obra es inventado o cierto según su conveniencia. Alberca apuntaba en 2006 que la autoficción podría estarse convirtiendo en “un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no [en] una estratagema para agredir o difamar a los otros desde la impunidad” (126). De esta forma, la autoficción, desde un punto de vista negativo, estaría generando autores que se esconden en el *yo*, que disfrazan el *yo* para exponer lo que no se atreven a decir desde su calidad de autores. El *yo* autofictivo, a final de cuentas termina siendo y no el autor pero también, y este punto es el que le da mayor significación a la autoficción. Por una parte debe mostrar la realidad para que se le vea como novela autobiográfica, pero por otra debe deformarla en aras de que la trama sea verosímil. El personaje y el narrador son nominalmente idénticos al narrador, pero fuera del nombre nada garantiza que sea los mismos: aunque son nominalmente iguales al autor de la obra, dejan de serlo al momento en que se convierten en parte de una ficción.

***La mezcla de herramientas y géneros literarios para recuperar la memoria***

Cuando Derrida (1980) planteó la “ley del género” estableció que para poder explicar cada uno de los géneros era necesario no mezclar, pues de ello dependía que se pudiera caracterizarlos. Sin embargo el arte actual privilegia este tipo de mezclas y “contamina” los discursos, las formas, las estructuras como una manera de replantear la realidad. Una autoficción puede ser una novela o una autobiografía, ambas cosas a la vez o ninguna; un ensayo puede ser prosa de ideas, pero también ficción en donde predomine la exposición de ideas. La forma que adquiere cada uno de los textos depende del autor, quien en apariencia ha muerto en beneficio del texto, pero que en los textos autofictivos aparece como protagonista, sin dejar de desaparecer, pues la nominación se ha convertido en un disfraz que oculta, revela y miente. Las estructuras también se han trasgredido, un caso de ello serían *Bartleby y compañía* (2000), de Enrique Vila-Matas, libro que comienza siendo novela, después se transforma en diccionario, luego en investigación periodística y en diario de viaje; o el *Diccionario jázaro. Novela léxico* (2000), de Milorad Pávic, que como su nombre lo indica es un diccionario, pero también una novela, que además cuenta con una versión o ejemplar femenino y uno masculino, y que al mismo tiempo es un “Diccionario de diccionarios sobre la cuestión jázara” reconstruido a partir de una edición original de 1691 “(destruida en 1962) del diccionario jázaro publicado por Daubmannus” (Pávic, 2000: 7).

A pesar de su apariencia, estos libros no han dejado de mostrar al autor y su mundo, pues en el mero hecho de la enunciación y el punto de vista que se asume para contar dichas narrativas es posible establecer la visión de una época. Si bien la novela mexicana se caracterizó por un afán totalizador que mostrara el mundo y los personajes de éste, algunas novelas en recientes años han permitido transgredir esa norma imperante hasta finales de los años ochenta y principio de los noventa de acuerdo a Sefchovich (1987). Las nuevas tendencias narrativas han abandonado el territorio nacional (véase las obras de la Generación del Crack) y también se han refugiado en el espacio íntimo para mostrar el mundo (ya sea criticando su vacuidad o volviendo al pasado para reconstruirlo y reconstruirse). La Generación Inexistente (como se ha llamado a la de los escritores mexicanos nacidos en los setenta) ha asumido esta segunda opción y ya sea mediante la narración intimista o a partir de la provocación intenta dar forma a su mundo al mismo tiempo que se ubica en él y se autodefine.

Así, la autoficción ha logrado apropiarse de varios géneros literarios (el ensayo, por ejemplo) obteniendo una obra que expone ideas, trata de convencer al lector de que éstas son verdaderas, pero sin moralizar. El individualismo y la democracia ha permitido que estos autores muestren su mundo e intenten hacer creer al lector que éste es real, pero permitiendo también la opción de que haya tantos puntos de vista como autores. En la reconstrucción de estas obras se puede definir a un grupo y, a diferencia del ensayo, se logra una mayor empatía con el lector y por lo mismo una aceptación tácita de que cuanto se dice es verdad, logrando con ello transformar una memoria particular en una memoria cultural.

El ensayo, por su parte ha tendido a arrinconarse en una caracterización que le da frescura respecto a otros textos científicos o teóricos, pero al intentar esgrimirse como una voz autorizada que expone sus ideas ha chocado con una sociedad en donde el papel del intelectual comienza a ser mal visto. Por ello, como se dijo con anterioridad, el ensayo ha perdido su capacidad de configurar la historia de una sociedad debido a que el contexto social ha dejado de creer en los liderazgos encabezados por una sola persona, por un autor. En esta generación de escritores, además, el papel de intelectual parece imposible debido a que en el contexto que se desenvuelven para ser visibles deben ser políticamente correctos o bien pensantes (entiéndase por este concepto estar de acuerdo con las modas ideológicas),[[13]](#footnote-13) haber pertenecido a alguna de las instituciones avaladas o financiadas por el gobierno, además de que su éxito se mide por sus relaciones con la industria editorial y no por la calidad de sus textos o ideas. Es decir, el escritor reconocido ya no es aquel cuya obra lo avala, sino aquel con gran influencia en el ciberespacio o en la prensa (para lo cual no es necesaria más que su presencia permanente en ellos).

De esta forma, la protesta que antes caracterizaba a los escritores-intelectuales hoy se desfoga en una crítica inmediata a través de las redes sociales (cuya influencia aún se debate). Esto, además, ha propiciado que el ensayo sea visto como una comunicación vertical (donde sólo la cabeza está autorizada para opinar), mientras que las publicaciones en dichas redes sociales o en internet (incluidas las opciones de emitir un comentario a los textos que se publican en la prensa) dan la apariencia de una comunicación horizontal (donde todas las personas pueden opinar, teniendo sus opiniones el mismo valor).

Así, el ensayo en la Generación Inexistente ha terminado por adquirir el calificativo terrible que le dio Heriberto Yépez: policiaco (Abenshushan, 2012: 101). Y por esa aparente característica (válida sólo en una sociedad como la actual, donde lo que tiene tufo a autoridad es rechazado), la memoria ha comenzado a validarse en textos autofictivos y no en el ensayo. Si pudiera aplicarse una metáfora tendría que aceptarse que el ensayo no murió, sino que lo mataron; los responsables quizá serían todos esos bienpensantes quienes han reducido la crítica al “estar en contra de” y los usuarios de las redes sociales quienes han confundido la crítica con las ocurrencias. La autoficción, por su parte, ha sido la corriente literaria que ha presenciado el crimen y se ha beneficiado de él. De esta forma, tal vez, el ensayo deberá ser replanteado por los jóvenes escritores y adquirir un aire democrático en su enunciación para que influya en las nuevas generaciones lectoras tal como lo hizo en los lectores del siglo XX, para quienes era, entre otras cosas, una forma de recuperar el pasado y crear una memoria.

**Referencias bibliográficas**

1. Abad Faciolince, Héctor (2010), *Traiciones de la memoria*, México, Alfaguara.
2. Abenshushan, Vivian (selección y prólogo) (2012), *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual*, México, UNAM.
3. Adorno, Theodor W., (1962), “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, pp. 11-36.
4. Alberca, Manuel (2006), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 7 (7-8), pp. 115-134.
5. \_\_\_\_\_ (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
6. Arciniegas, Germán (1979), *Nuestra América es un ensayo*, México, Coordinación de Humanidades/Centro de Estudios Latinoamericanos/Facultad de Filosofía y Letras/Unión de Universidades de América Latina. Cuadernos de Cultura Latinoamerica No. 53, consultado el 10 de octubre de 2013 en http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2997/1/53\_CCLat\_1979\_Arciniegas.pdf
7. Barthes, Roland (2009), “La muerte del autor” en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, pp. 101-107.
8. De la Sierra, Carlos Antonio (2009), “Notas a pie a una teoría del ensayo” en Carlos Oliva Mendoza (comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, México, UNAM, pp. 115-121.
9. Derrida, Jaques (1980), “La ley del género” (traducción Prof. J. Panesi, para Cátedra C, Teoría y análisis literario), *Glyph*, 7, consultado en 102170682-Derrida-Jaques-La-ley-del-genero.pdf | Scribd.
10. Escalante Betancourt, Evodio (2012), “Acerca de la supuesta hibridez del ensayo” en Carlos Oliva Mendoza (comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, México, UNAM, pp. 13-23.
11. Herbert, Julián (2012), *Canción de tumba*, México, Random House Mondadori.
12. Hernández González, María Belén (2005), “El ensayo como ficción y pensamiento” en Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, eds., *El ensayo como género literario*, pp. 143-178.
13. Jaimes, Héctor (2001), *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.
14. Lukács, Georg (1985), “Sobre la esencia del ensayo (carta a Leo Popper)” en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, pp. 15-39.
15. Montaigne, Michel de (1997), *Ensayos escogidos*, México, UNAM.
16. Navarro, Justo (2007), “Prólogo” en Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-17.
17. Nettel, Guadalupe (2011), *El cuerpo en que nací*, México, Anagrama.
18. Oliva Mendoza, Carlos (2009), “Prefacio” en Carlos Oliva Mendoza (comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, México, UNAM, pp. 7-8.
19. Pacheco, José Emilio (1991), “Muchos años después…” en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.), *Los novelistas como críticos\*\**, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 459-469.
20. Paredes, Alberto (2008), “Pequeño ensayo sobre el ensayo” en Alberto Paredes (antologador), *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, México, Siglo XXI, pp. 15-52.
21. Pávic, Milorad (2000), *Diccionario jázaro. Novela léxico*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, Ejemplar femenino.
22. Pennac, Daniel (2011), *Como una novela*, 15ª ed., Barcelona, Anagrama.
23. Quijano, Mónica (2013), “Literatura nacional e identidad: del paso de una memoria unificada a la proliferación de memorias plurales” en Rodrigo García de la Sienra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coord.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas, México*, Bonilla Artigas editores.
24. Said, Edward (1996), *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós.
25. \_\_\_\_\_ (2003), “Crisis [en el orientalismo]” en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y notas introductorias), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM-Iztapalapa/Universidad de La Habana, pp. 567-594.
26. Saer, Juan José (1999), “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción*, México, Planeta, pp. 9-17.
27. Sarlo, Beatriz (2006), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
28. Sefchovich, Sara (1987), *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo.
29. Skirius, John (1997), “Este centauro de los géneros” en John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericanno del siglo XX*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
30. Vila-Matas, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, 8ª ed., Barcelona, Anagrama.
31. Weinberg, Liliana (2006), *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM.
32. \_\_\_\_\_ (2009), “El ensayo: un punto de vista” en Carlos Oliva Mendoza (comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, México, UNAM, pp. 13-68.
33. White, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica,* Barcelona, Paidós.

1. A esto añade que “para que una narración de los acontecimientos, incluso de los acontecimientos del pasado o de acontecimientos reales del pasado, se considere una verdadera historia, no basta que exhiba todos los rasgos de la narratividad. Además, el relato debe manifestar un adecuado interés por el tratamiento juicioso de las pruebas, y debe respetar el orden cronológico de la sucesión original de los acontecimientos de que trata como línea base intransgredible en la clasificación de cualquier acontecimiento dado en calidad de causa o efecto” (White, 1992: 20-21). [↑](#footnote-ref-1)
2. “Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el *yo* despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar. De eso se trata, y no de cuestionar el testimonio en primera persona como instrumento jurídico, como modalidad de escritura o como fuente de la historia” (Sarlo, 2006: 25). [↑](#footnote-ref-2)
3. “La médula del ensayo tendrá que ser intelectiva o no será ensayo. Lo dominante en éste ha de ser el pensamiento, abrupto o razonado, intuitivo o escalonado, pero pensamiento al fin” (Escalante, 2009: 16). [↑](#footnote-ref-3)
4. “La búsqueda de la verdad se plantea en muchos casos en el ensayo como novela de aprendizaje en la cual el ensayista es a la vez narrador, el héroe y todos los otros personajes. Es por ello que Barthes denomina al ensayo ‘una novela sin nombres propios’” (Weinberg, 2006: 176). [↑](#footnote-ref-4)
5. “El ensayo reinterpreta palabras, expresiones, nociones, ya cargadas de sentido y preformadas culturalmente” (Weinberg, 2006: 114). [↑](#footnote-ref-5)
6. Al respecto considérese lo que apunta Belén Hernández: “Desde el punto de vista histórico, el ensayo ocupa en el pensamiento moderno el papel que el diálogo ocupó en el pensamiento clásico. Diálogo y ensayo son géneros literarios filosóficos que comparten características comunes, como la conciencia de que la propia ignorancia es el punto de partida para poder orientarse hacia la verdad. Además diálogo y ensayo son obras abiertas, puesto que siempre son susceptibles de ser continuadas mediante nuevas reflexiones que amplíen y profundicen el ámbito de las opiniones” (Hernández, 2005: 167). [↑](#footnote-ref-6)
7. “Debe haber un rasgo del cual fiarse para decidir que determinado acontecimiento textual, determinada ‘obra’ pertenece a determinada clase (género, tipo, modo, forma, etc.). Y debe haber, entonces, un código que permita juzgar, gracias a ese rasgo, acerca de la pertenencia a una clase” (Derrida, 1980: 9). [↑](#footnote-ref-7)
8. Piénsese, por ejemplo, en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, en *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada; en *Ariel*, de José Enrique Rodó; en *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; en *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, de José Carlos Mariátegui, o en *Biografía del Caribe*, de Germán Arciniegas, por mencionar sólo unos cuantos. [↑](#footnote-ref-8)
9. Al respecto, véase lo que apunta Mónica Quijano: “La crisis del orden nacional estaría vinculada con el desplazamiento de una memoria consolidada y unificada de una identidad común (la nacional) a la multiplicación de memorias colectivas que defienden identidades locales y comunitarias (Nora, 1984). Este desplazamiento está vinculado con el debilitamiento del poder de evocación y cohesión de las narrativas nacionales anteriores” (2013: 170). [↑](#footnote-ref-9)
10. En total, los textos incluidos en dicho número eran: “El cuerpo en que nací”, de Guadalupe Nettel; “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, de Luis Felipe Fabre; “Una balsera virtual”, de Yoani Sánchez; “Variaciones para una autobiografía”, de María Rivera; “Bookmarks”, de Jorge Carrión, y “Mamá Leucemia” de Julián Herbert. [↑](#footnote-ref-10)
11. Se utilizarán cursivas en los nombres propios para diferenciar al autor del personaje. Por ejemplo, al escribir *Julián Herbert* nos referimos al personaje, en tanto que con Julián Herbert nos referimos al autor. [↑](#footnote-ref-11)
12. “De manera implícita, la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta de escritor, que permita identificar inequívocamente al autor” (Alberca, 2006: 119). Así, por ejemplo, en *El cuerpo en que nací* nunca se menciona explícitamente el nombre de la autora, pero se le puede reconocer por el lunar que posee en uno de sus ojos, por la referencia respecto a que su nombre es “similar al de una isla francesa perdida en el Caribe”: Guadalupe, así como en que el personaje devendrá en escritora y a algunos otros rasgos biográficos. [↑](#footnote-ref-12)
13. Al respecto habrá que recordar lo que Said admite como un intelectual: “Es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor del público. Este papel tiene una prioridad para él, no pudiendo desempeñarlo sin el sentimiento de ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en el secreto” (Said, 1996: 29-30). [↑](#footnote-ref-13)