



## **Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)**

---

**José Amícola**  
**Universidad Nacional de La Plata**

### **Resumen**

Las siguientes páginas trazan el recorrido de la palabra 'autoficción' desde sus orígenes, mostrando cómo este neologismo que ha sido presentado como un modo de articular un nuevo modo de reflexión crítica es clave en la operación seguida por textos que proponen una extraña amalgama entre lo autobiográfico y lo novelesco. Dos otras cuestiones son también de importancia aquí: el repentino éxito conseguido por el término 'autoficción' y el papel jugado por la literatura hecha en la Argentina, o relacionada con este país, para la difusión de esa palabra. El debate se presenta nuevamente fructífero cuando se consideran las novelas escritas por dos antagonistas de Borges: Gombrowicz y Copi. Los usos de sus nombres propios para los personajes de esas novelas deberían echar luz sobre la problemática general de la autoficción de los tiempos posmodernos.

*Palabras claves: autoficción - autobiografía - novela autobiográfica - nombre propio - posmodernismo*

### **Abstract**

The present pages trace back the origin of the term 'autofiction', showing how this neologism, being offered as a way to articulate a new kind of reflexivity, is central to the operation followed by texts that propose a strange amalgam between the autobiographical and the novel. Two other

issues are also at stake here: the sudden success enjoyed by the term 'autofiction'; and the role played by the literature made in Argentina, or related to this country, for the diffusion of that word. The debate will be reopened when considering novels written by two of Borges' antagonists: Gombrowicz and Copi. The uses of their proper names for the characters of their novels should shed light on the entire question of the autofiction of the postmodern times.

*Keywords: autofiction - autobiography - autobiographic novel - proper name - postmodernism*

Una de las primeras consideraciones que se imponen al abordar la autoficción como cuestión literaria consiste en mencionar la explosiva difusión de un rótulo para un tipo genérico que, según algunos críticos, sería de larga data. Para empezar con el caso paradigmático de Gombrowicz, el crítico francés Vincent Colonna nos recuerda que este escritor polaco afincado en Buenos Aires desde 1939, escribe en la década del 50 su novela *Trans-Atlántico* (publicada primeramente en la versión original en polaco en 1952), recurriendo a una mezcla bizarra de escritura ficcional con compromiso autorial. Allí un yo narrador se involucra en el texto ficcional dotando al protagonista con su nombre y una estilización de su propia personalidad, cuyas características veremos enseguida. De modo que, además del modo explosivo en que el término ha cundido en la teoría literaria actual, el otro enigma aquí presente tendría que ver con qué responsabilidad les cabe a las letras rioplatenses en esa extraordinaria difusión. Un ejemplo todavía más flagrante del coqueteo avieso con la escritura del yo que hace la autoficción se da en la siguiente novela de Gombrowicz, aparecida en polaco en 1960, bajo el equívoco nombre de *Pornografía*. Como es sabido, este escritor, sorprendido en la Argentina por el comienzo de la guerra con el detonante de la invasión de las tropas nazis en Polonia, después de muchas vacilaciones, tomó la decisión de quedarse en Buenos Aires, mientras otros connacionales que venían en el mismo barco, regresaban a Europa para alistarse en la defensa de la patria invadida. Es evidente que la negativa a seguir ese contingente generaría en el autor, ahora en condición de exilio, un sentimiento contradictorio en el que se mezclarían un instinto de conservación a la par que una sensación de culpa. En la novela de 1960 encontramos, en efec-

to, a un “Witold Gombrowicz” *autoficcional* en Polonia en el momento de mayor fricción con los nazis. Allí el personaje en cuestión ejerce una especie de sorda resistencia de intelectual encerrado en una finca de la aristocracia polaca, como si la novela estuviera dando las alternativas de una vida posible, que en verdad no había sido la elegida. Gombrowicz dio realidad literaria a esa alternativa descartada, gracias a su arte de la ficción, pintando su vida (o la del personaje “Witold Gombrowicz”) en Polonia en la confrontación con la humillación y la visión de la miseria de una guerra librada cuerpo a cuerpo con el enemigo. Se trata, como puede verse, de algo que desborda la cuestión de lo ficcional para venir a suturar heridas del yo en su relación con el mundo. Si, por otra parte, la novela *Pornografía* se desencaja sutilmente en la descripción de la libido adolescente a partir del régimen voyeurístico de personajes adultos (entre los que se halla “Witold Gombrowicz”), uno podría preguntarse si esa mirada concupiscente de adulto no correspondería más a un Gombrowicz bordeando la tan temida edad madura, dado que el autor (es decir, la persona real) había nacido en 1904 y, por ello, tenía en el momento de la publicación de la obra cincuenta y seis años. Esto significa que en 1960 el Gombrowicz ya completamente argentinizado estaba entonces más lejos de la juventud que hacia 1943 (año en que se sitúa la acción desarrollada en Polonia), cuando el escritor contaba con casi dos décadas menos de edad. En definitiva, el texto extrañamente ficcional y extrañamente referencial titulado *Pornografía* –a mi juicio obra clave en la producción del autor– juega con elementos eróticos a niveles muy sofisticados, pero no deja de ser una novela política de descargo autobiográfico, en la medida en que le inventa al autor real una trayectoria como opción imaginaria, mediante la elaboración literaria. Las aristas de una alternativa ríspida se transforman gracias al arte en limaduras doradas. Además, mientras en *Trans-Atlántico* (1952) Gombrowicz frenaba el pasaje referencial del lector gracias a un realismo grotesco, en el caso del texto de la obra de 1960 el estilo más económico y contrafáctico, permitiría realizar una lectura más seria en la que “la persona real” pretendería por asociación no ser ni un desertor ni un cobarde, al menos en el plano literario (Colonna, 2004:89-91). Esa fabulación, por otra parte, nos arrojaría ante la constitución de una vida suplementaria del autor real, algo así como la visión de un animal tan fabuloso como el unicornio. En definitiva, *Trans-Atlántico* había desconcertado a riopla-

tenses y franceses, además de haber irritado a los polacos, dado que el “Witold Gombrowicz” de ese texto presentaba a un noble rural llegando a Buenos Aires y desprendiéndose humorísticamente de su polonidad, después del desclasamiento social y el desastre económico causados por la guerra. *Pornografía* llevaba todavía más lejos la herejía de una no-participación en la dolorosa cuestión polaca y la sorda lucha entre los que partieron y los que se quedaron, proclamando que el autor, en rigor, no había estado ausente de esa guerra, algo a todas luces irreal.

Ahora bien, todo el empuje que revela la escritura autoficcional contemporánea tiene como caldo de cultivo una época de gran sofisticación artística (haciendo hincapié en que la palabra “sofisticación” se cargó de sentido diferente a partir de una revisión acerca de la sutileza refinada de la sofística de los comienzos del Imperio Romano, conocida también como “segunda sofística”). Es, por ello, que a Colonna le interesa recordar la contribución excelsa de Luciano de Samosata (que vivió entre los años 120 y 180), autor de *pastiches* de géneros diversos, especialmente en la más mentida de sus obras que llevaba por título (irónico) *Historia verdadera*. En aquella época, la autoficción helenística en grado fantástico entraba en competencia con un género novelístico germinal que tenía grandes dificultades en conformarse (Colonna, 2004:30). En este sentido, creo que Colonna resulta menos convincente al remontarse al helenismo para hablar del tema que lo ocupa, en tanto lo que faltaba en la época imperial romana era una verdadera autobiografía (género todavía inexistente). En mi opinión, entonces, contra la argumentación de Colonna, la autoficción actual habría ganado un espesor que no tenía en el helenismo, pues ella debe entenderse ahora jugando en contrapunto con el controvertido género de la autobiografía, un formato polémico en su condición de contrabandista de elementos ficcionales. Lo que haría la autoficción moderna sería, en definitiva, tomar la palabra a las dudas teóricas sobre el pacto autobiográfico como clave crítica por uno de sus teorizadores más conspicuo, Philippe Lejeune, y cuestionar las bases de ese pacto, presuntamente sellado entre lector y persona real (creadora del texto en cuestión).

Si bien Colonna les niega a las obras autoficcionales la condición posmoderna y psicoanalítica, aunque ese formato haya cundido como

la pólvora en todas las literaturas a partir de la segunda mitad del siglo XX, está dispuesto a aceptar la idea de que la autoficción actual juega un papel de gran visibilidad justamente en el momento en que se discuten las categorías contrapuntísticas de autor y narrador. Hay que señalar además que Serge Doubrovsky (un novelista francés actual de escasa repercusión fuera de Francia) es considerado el inventor del término “autoficción”, por haber dado respuesta así en 1977 (de modo marginal y casi por azar) a algunos comentarios encontrados en los textos de Lejeune de 1973 y 1975. Para Colonna, la autoficción vendría, en definitiva, a formar parte del debate metaliterario gracias a una sutileza reflexiva de los textos acerca de su propia condición, pero, como se dijo antes, según este crítico esta cuestión literaria no habría sido causada por la “movida” posmoderna, aunque en su investigación sobre el fenómeno también afirma que la autoficción: “...tiene que ver con ese gran movimiento social en el que se entremezclan el aspecto jurídico y el individualismo, cuya manifestación más visible es la mostración de la intimidad propia de fines del siglo XX” (Colonna, 2004:102; mi trad.).

Por otra parte, si hay alguna contradicción en lo expresado por Colonna con respecto al aspecto posmoderno del fenómeno “autoficción”, creo que este crítico francés acierta en señalar en qué medida el tema que trata se vincula con una idolatría muy actual del valor del nombre propio, algo que vienen estudiando los posestructuralistas desde Lacan y Derridá, y desde Žižek a Bourdieu. Es cierto también que los textos autoficcionales, entre los que Colonna ubica repetidamente los de Borges, han servido al escritor argentino para consolidar una imagen y crear una mitología sobre su persona. En este sentido, Colonna establece un arco que va desde Luciano de Samosata a Borges (con el propósito de desprender la autoficción del tema de la posmodernidad, pero también con la intención de recalcar la centralidad de la producción borgeana en el impulso moderno de lo autoficcional), gracias a la mención inserta en el cuento “El Aleph” (de 1949), en el que se compara el “aleph” de la calle Garay con otros antecedentes como: “...el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26) “ (Borges, 1974:627). En efecto, el misterioso “aleph” borgeano muestra su afinidad con el texto de Luciano, pero al hacerlo también ofrece la pista del descubrimiento de un artilugio retórico (Colonna, 2004:79). Así, el autor Bor-

ges fragua en sus textos autoficcionales una personalidad, aprovechando un contrapunto implícito de aceptación del lector de un presunto pacto autobiográfico (según la teorización de Philippe Lejeune), que alcanzaría relieves paródicos en su formulación, mediante una retórica muy particular como se ve en el siguiente párrafo:

[...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mis caras y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.

[Carlos Argentino Daneri] –Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman –dijo una voz aborrecida y jovial–. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observación formidable, che Borges! (Borges, 1974:626).

Es evidente que Borges en el relato de 1949 completa varias escaramuzas en el ríspido campo literario del momento, tapizando el texto de cuestiones autobiográficas a la par que dándoles visos ficcionales con amplio margen de invención. Por una parte, al dedicar el texto a un amor no correspondido (Estela Canto), amada imposible, a quien también regala el manuscrito del cuento (mucho más tarde vendido por una suma fabulosa en Londres), Borges (persona real) clausura autoficcionalmente un capítulo entre sus muchos enamoramientos fracasados, haciendo morir de muerte natural al objeto de su veneración en la elaboración literaria. Por otra parte, Borges (como narrador que lleva el mismo nombre de “Borges”) da una fervorosa descripción en el cuento de un presunto autor mediocre del campo literario argentino. Ese autor mediocre muestra de modo indirecto su ampulosidad y amaneramiento nacionalista, rasgos que poseían aquellos rivales que derrotaron a Borges en la liza literaria al arrebatarle el codiciado premio nacional de comienzos de los años 40. La burla de veras tiene la siguiente articulación:

Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. El primero fue otorgado al doctor Aita; el

tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tabur* no logró ni un solo voto. (Borges, 1974:626-627)

Las cajas chinas que establece el texto de Borges se evidencian también en el hecho de que el cuento proceda mediante la colocación de una nota al pie después de la palabra “Literatura”, donde a través de un *pastiche* literario se da una muestra de cuál era el estilo de quien había ganado el codiciado premio:

“Recibí tu apenada congratulación”, me escribió. “Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero, confesarás – ¡aunque te ahogue!– que esta vez pude coronar mi bonete con las más roja de las plumas; mi turbante con el más *califa* de los rubíes” (Borges, 1974:627, n.1).

En el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), Borges iba todavía más lejos en la inclusión de su grupo de lecturas, que promovía toda una comunidad interpretativa, cuando escribía:

El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal. (Borges, 1974:431).

Ante estos párrafos, esos pocos lectores, entre los que deberíamos estar nosotros, los críticos, deberían preguntarse si el texto borgeano que teníamos entre las manos no está haciendo el *pastiche* de esa novela posible que dejaría adivinar la atrocidad de mundos ocultos y cotidianos a la vez.

Y aquí hay que decir, por fin, que si bien la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común, a saber: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva. Es, por ello, muy sugerente que el propio Borges, quien hace de la burla literaria lo que bien puede llamarse una profesión de fe, sea, por una parte, un autor convencido de las bonda-

des de la autoficción, y, por otra, un escritor sin ninguna confianza en las condiciones de posibilidad de lo autobiográfico, que conllevaría la arrogancia de creer en un yo monolítico y completo como un bloque sin fisuras, según se demuestra en un texto clave de su juventud titulado “Las naderías de la personalidad” y aparecido en el controvertido *Inquisiciones* (1925), donde se declaraba:

Pienso probar que la personalidad es una trasonación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy. [...] No hay tal yo de conjunto. Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente (Borges, 1925:93-94).

Si la cuestión que se presenta como insoslayable al tratar la autoficción es, en primer lugar, delimitar su campo en relación con la autobiografía, ha parecido todavía más controvertida la vinculación del fenómeno con la novela autobiográfica, en tanto, por lo menos a partir de 1970 ha aparecido en territorio francés como un tembladeral. Por ello, la mayoría de los críticos modernos se ha negado a dar una carta de ciudadanía clara y distinta a la novela autobiográfica, por temor a que sus límites borrosos empañaran el dominio autobiográfico en su conjunto. Lo cierto es que contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera de texto, la autoficción tiende al otro extremo y, sin ninguna consideración por los implicados, los ofrece con profusión, tornándose así como la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica. Sea como fuere, el caso más flagrante que atraviesa las literaturas europeas tiene que ver con el ciclo novelístico de Marcel Proust, quien hizo todo lo posible en sus textos y paratextos por permear todo el discurso de la mayor ambigüedad, cuando no de todas las contradicciones posibles. Así, este escritor francés insistió en la idea de que en su novela *En busca del tiempo perdido*, todo era ficcional, salvo el nombre de una familia rural a la que no pudo dejar de nombrar por su nombre real (Larivière), como agradecimiento por sus cualidades morales. Dado que ese apellido corresponde a los parientes de un personaje de ficción de todo el ciclo (Françoise), ¿cómo debe entenderse el



estatuto de todo el conjunto? ¿No habría aquí una ruptura de la frontera ontológica, al modo de Cervantes, Borges y Cortázar? Es decir, Proust también estaría incurriendo en la metalepsis (Colonna, 2004:125).<sup>1</sup> En definitiva, la cuestión de la referencia personal viene de antiguo y así no es extraño que Joyce haya señalado que el mismo Shakespeare se las había ingeniado para contrabandear en sus textos el nombre William, e inclusive dotar de una superabundancia llamativa del término “will” a sus sonetos (aludiendo no sólo a su nombre sino también a un vocablo obscuro corriente en su época).

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos. No ajeno a este gusto sofisticado se encuentra el caso más memorable de la historia del arte, como lo es “Las meninas” (1656) de Velázquez, en las que el cuerpo del pintor produce un llamativo descenramiento del tema. De todos modos, hay que recordar que ni los artistas renacentistas ni los barrocos tenían todavía un verdadero dominio del género autobiográfico, de tal modo que hay que esperar todavía bastante, en mi opinión, para que el subgénero literario que aquí se discute llegue a ser lo que es hoy, dando por sentado que sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción, que dependen de la primera para su constitución.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gérard Genette popularizó el concepto de “metalepsis” en la narratología a partir de sus estudios de la década del 80, estableciendo que tenía lugar una metalepsis cuando se mezclaban dos niveles diferentes de diégesis (Prince, 1987: 50). El caso paradigmático es el de la Segunda Parte de Don Quijote, donde su protagonista afirma conocer la Primera Parte. Para el ejemplo del ciclo proustiano, lo que allí asombra es la intempestiva aparición del nombre “Marcel”, un vestigio autorial que se ha negado (y renegado en sentido psicoanalítico, como “demasiada denegación”) en cientos de páginas anteriores.

<sup>2</sup> Para una aproximación histórica al desarrollo de la autobiografía, véase Amícola: 2007.

Es interesante recordar también que el efecto especular se realiza en la así llamada autoficción primero poniendo en circulación el nombre del autor en las páginas del libro del que él mismo aparece ya como firmante; en ese sentido el escritor provoca, de modo deseado o no, un fenómeno de desdoblamiento que es reflejo del libro sobre sí mismo o una mostración del acto creativo que el artista ha hecho surgir (Colonna, 2004:132). Por otra parte, a partir de Flaubert y, luego, de Henry James la novela europea se viene construyendo como ocultación progresiva de la instancia narrativa, ingeniándose las para disociar al escritor de su voz, y dando prestigio así a un ideal estético de borramiento e impasibilidad del autor. Ese proceso terminó, al fin y al cabo, por crear una novela con un escenario imaginario del que su principal tramoyista sería no sólo invisible sino que estaría completamente ausente. Por ello, con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana. En este cambio el artista pierde, con todo, sus contornos reales, pues se halla fabulando a partir de una base vital o, por el contrario, se desrealiza inventándose una nueva existencia desconectada de su pasado. Este proceso puede producir movimientos, en realidad, contrarios: alguien introyecta la “fábula” en su propia vida o, en cambio, proyecta un yo dentro de la “fábula”.

Volviendo a *Trans-Atlántico* de Gombrowicz, en ese texto crucial nos encontramos con que el personaje “Witold Gombrowicz” se topa en una fiesta con un escritor erudito argentino y el debate que con él entabla lo obliga después del fracaso a ponerse en fuga. Es cierto que esta humillación ante un “gran escritor” que en ese ámbito es venerado como un Dios remite al *Leitmotiv* de la inmadurez típico en Gombrowicz, pero es cierto también que la autoficción aquí no es inocente, pues se anuda con otra idea clave en la obra total del escritor polaco que se basa en que cada uno de sus textos saldría de su propia creatividad y no debería deberle así nada a la Cultura (escrita con mayúscula). En este sentido esta novela de 1952 lo que haría sería proyectar el yo dentro de una fábula, por lo menos en este momento de la narración. Por otra parte, no sería demasiado descabellado suponer que el retrato maligno que hace Gombrowicz de figuras no sólo como Borges sino también de Victoria Ocam-

po, le habría terminado por vedar la entrada en el círculo selecto de los popes literarios del momento. Pero veamos un fragmento imperdible de esa mascarada que el autor polaco crea como venganza del modo cómo lo ignora la Buenos Aires literaria de los años 40 y 50:

Del medio de ese cortejo se desprendió un hombre vestido todo de negro, un alto personaje sin ninguna duda, pues desde su aparición no dejaba de escucharse un ronroneo como “Gran escritor, maestro... Maestro, maestro”. La entera asamblea hubiera caído postrada de rodillas, si no fuera por la tentación de los canapés que pasaban en las fuentes. Enseguida se había formado un círculo de oyentes, mientras él, en el centro, se libraba a una intensa Celebración.

Este hombre (uno de los más extraños que vi en mi vida) era extremadamente refinado y a cada instante el Refinamiento se hacía más evidente. Cubierto por un guardapolvo, se desplazaba portando enormes lentes negros, que actuaban como una empalizada contra el mundo; en el cuello llevaba anudado un echarpe de seda a lunares, sus manos estaban a medias cubiertas por mitones de organdí negro y la cabeza la tenía cubierta por un sombrero negro de ala mediana. Con tal traza y aislado del resto, se llevaba por momentos una botellita estrecha a los labios, se enjugaba el rostro con un Pañuelo de organdí negro y también se apantallaba. Tenía los bolsillos repletos de papeles y manuscritos que iba sembrando por el camino. Bajo los brazos llevaba libros. Dotado de una inteligencia asombrosamente aguda, en su fuero interno no dejaba de aguzarla más todavía, para destilarla sutilmente en frases inteligentemente inteligentes que hacían chasquear la lengua de entusiasmos a Hombres y Mujeres a su lado, sin dejar de escrutar, empero, sus Medias y corbatas. Aunque hablaba en voz baja, su voz resonaba cada vez más fuerte, pues los invitados sofocaban las suyas para permitir que se alzara la del maestro, y, sin embargo, no lo escuchaban. Así podría decirse que, tocado con aquel Sombrero Negro, conducía su rebaño hacia el Silencio Eterno. Hojeando sus libros y consultando sus notas, que por momento se le escapaban, se revolcaba en sus palabras, metiendo su hocico hasta el cuello, y daba sabor a su pensamiento con el pigmento de citas raras, mientras hacía malabarismos para su entera delectación como un ermitaño en el desierto. A fuerza de corretear con suma delicadeza entre Papeles y Pensamientos, aparecía a la asamblea cada vez más inteligentemente inteligente, haciendo proliferar sobre sí misma su inteligencia, plantándose y aupándose sobre ella para tornarse más y más inteligente, de modo que...!Ay, Dios mío! (Gombrowicz, 1952:67-68).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Mi traducción; las mayúsculas intempestivas son de WG.

Como se dijo antes, fue Serge Doubrovsky quien inventó el término al colocarlo a modo de explicación de su obra aparentemente ficcional titulada *Fils* (1977). Philippe Lejeune, por su parte, se hizo eco de este neologismo en una nota aparecida en la página 217 de su libro *Je est un autre* (1980) que incluye un artículo aparecido primero en 1978. En este momento Lejeune retomó el neologismo, pero estableció sus dudas acerca de los alcances de la innovación. El éxito del término, sin embargo, pudo reflejarse luego en la cita que hace de él el libro de Gérard Genette titulado *Palimpsestes* (1982), al vérselas con el caso tan especial del ciclo novelístico de Marcel Proust, en el que aparece sólo cinco veces el nombre “Marcel” dado al protagonista por la co-protagonista Albertine. La ironía del asunto radica, con todo, en que fue Doubrovsky el menos coherente de los teóricos, puesto que en sus reflexiones posteriores (de 1980 y 1988), asombrado por el éxito de su neologismo, quiso limitar el uso a su propia práctica, una práctica que puede resumirse en lo que él llamó una “novela autobiográfica nominal”: el personaje principal lleva el nombre del autor y en la obra reina el verosímil biográfico. Lo cierto es que el término venía a llenar un formidable vacío, llamando la atención sobre el ingrediente ficcional de algunas obras que parecían cumplir el pacto autobiográfico. Más adelante, entre 1982 y 1989 vuelven a tratar el tema Philippe Lejeune y Jacques Lecarme, siempre interesados en marcar límites en los casos excéntricos e inclasificables. En definitiva, el éxito de la autoficción tiene que ver con la entronización de una “era de la sospecha” (título de un ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna) a partir de 1970, que cunde tanto en el territorio de la ficción como alrededor de la supuesta verdad autobiográfica. Éste es el momento en que el término ve llegar su hora de gloria.

Volvamos por un momento al punto de partida: la explicitación de Doubrovsky sobre su obra *Fils* (Hijo) en 1977. Así describe este autor su versión de lo realizado:

¿Autobiografía? No. Esto es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, en el crepúsculo de sus vidas y [redactada] en un bello estilo. [Sí:] Ficción de sucesos y de hechos estrictamente reales; si se quiere “autoficción”, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, lejos de toda sabiduría y lejos de todo tipo de sintaxis que huela a novela tradicional vieja o nueva. Reencuentro, *hijo* de las palabras,

de las aliteraciones asonantes, de las disonancias de escritura de antes o después de la literatura, es decir, concreta, como se dice en música. O mejor: autofricción, pacientemente onanista, que ahora tiene la esperanza de hacer compartir el placer. (en Colonna, 2004:237)<sup>4</sup>

Genette, por su parte, había sacado sus propias conclusiones poco tiempo después para sostener que la autoficción radicaba en el hecho de inventarse una vida y una personalidad que no le eran exactamente propias al que así procedía. Colonna, finalmente, como digno discípulo de Genette completaba ya en 1989 la definición así: “[U]na autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, sin abandonar su identidad real (su nombre verdadero)”, (en Colonna, 2004:239; mi trad.).

Pero ahora hablemos de otro baluarte de la parodización del mito de lo argentino. Se trata de la obra del dibujante humorístico, narrador y dramaturgo Raúl Damonte Taborda, conocido bajo el pseudónimo de Copi (abreviatura infantil de “Copito de Nieve”), quien se radicó en París en la década del 60 y comenzó a escribir en francés sus obras de temática rioplatense. La versión de este compendio de lo argentino irrisorio se presenta en una novela, aparecida en francés en 1988 bajo el título de *L'Internationale Argentine*, cuyas cualidades ficcionales establecen la mención de un protagonista que se asombra ante los rasgos de la argentinidad que endiosa la colonia anclada en París del siguiente modo:

Conocí a Nicanor Sigampa en París, a finales del ochenta y seis. Claro que ya antes había oído hablar de él, como todos los argentinos de mi edad. Aquel negro colosal había sido estrella nacional de polo hasta que, en 1968, una caída del caballo le impidió seguir practicando este deporte. [...] –Conozco sus poemas –me dijo en tono respetuoso, pero sin aventurar más (Copi, 1988:7).

En este primer encuentro el interlocutor invita al protagonista a integrar un nuevo círculo que según explica consiste en que:

–La Internacional Argentina se propone coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en

<sup>4</sup> Mi traducción.

el extranjero. [...] Es evidente –su tono era ahora grave– que existe una relación entre Maradona, Eva Perón, el porvenir de la Patagonia, y los inefables relatos de nuestro bienamado Jorge Luis Borges (Copi, 1988:10).

Más tarde la acción se traslada a una *boîte* de lujo donde el narrador prosigue su relato de la siguiente manera:

Asqueado de las conversaciones de borrachos, fui a sentarme al otro extremo del banco, con una nalga al aire, al lado de una muchacha que nunca antes había visto. Estaba tomando un sorbete color verde.

–Soy Darío Copi, el poeta.

–Y yo Raula, la hija natural de Borges.

Llevaba unas gruesas gafas y se parecía vagamente a su padre.

–He conocido a muchos hijos naturales de Eva Perón, pero es usted la primera hija natural de Borges que desembarca en París (Copi, 1988:22).

En definitiva, Borges (1899-1986), real y mentido, aparece en estas páginas gracias a las virtudes de la autoficción. Este concepto tiene, en definitiva, la bondad de vincular lo invinculable. Aquí hay que decir que el nexo que obliga a establecer la autoficción radicaría en ligar a Borges con dos de sus antagonistas más irrespetuosos: Gombrowicz (1904-1969) y Copi (1939-1987). La nueva rotulación ha creado así una tríada en una nueva serie, mal que les pese a sus integrantes, gracias al interés actual por la narratología. En esta nueva forma de la autoficción, nacida al calor de la confrontación con Borges, los antagonistas Gombrowicz y Copi le roban al maestro su propia artimaña narrativa para así mejor burlarle el lugar que ocupa, jugando con una ironía que podríamos juzgar como posmoderna, es decir, irreverente frente a la tradición más acendrada y cercana, al mismo tiempo, al parricidio. Con todo, la revancha, como se dijo, no deja de colocar a los sucesores en una peligrosa cercanía del padre, bajo el conflicto de la ansiedad por las influencias.

El último capítulo de esta manía argentina por la autoficción lo viene cumpliendo la obra completamente bizarra de César Aira (autor nacido en 1949 en la localidad bonaerense de General Pringles, según consta también en sus autoficciones). En una novelita de 1993, por ejemplo, titulada aviesamente *Cómo me hice monja*, su autor juega en el título con

el posible género memorialístico de los siglos XVII y XVIII en plumas femeninas para trastocarlos hasta sus bases más profundas, contando en primera persona “su” historia desde la temprana edad de los seis años, pero colocando un sexo cambiado en el narrador (una niña) a la que, sin embargo, en el texto se la llama “César”. Tenemos, pues, aquí la más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables, al servicio de una trama que, contra la receta borgeana, se agota en los vericuetos de una lógica de pesadilla sin previsión posible. También aquí el nuevo género de la autoficción sacrifica buena parte de su inocencia para encaramarse en una postura que tiene que ver, a mi juicio, con una nueva inserción en el campo minado de la literatura argentina, sobre todo después de la muerte de Borges. Y si como quieren muchos comentaristas, entre los que me cuento, Aira significa un giro absoluto al derrotero de la literatura argentina según el timoneo que le había dado Borges en la segunda mitad del siglo XX, la autoficción se ha transformado en la mejor arma robada al maestro.<sup>5</sup> Un ejemplo todavía más flagrante del proyecto literario de Aira se percibe en su novela *Los misterios de Rosario* (1994), donde contra el pudor de la novela autobiográfica el texto hace sobre-mostración de nombres propios, pero para crearles a las personas reales nombradas peripecias desatinadas. De ese modo, creo, resulta más que evidente que el verdadero telón de fondo sobre el que hay que leer cada autoficción se halla en el género de las novelas autobiográficas (que han hecho tanto para borrar los nombres de los ciudadanos implicados en las historias contadas). En el caso de la literatura argentina, existe también siempre la sospecha de que en los autores contemporáneos surja una especie de parodia intraliteraria con la de aquellos “grupos” de honda camaradería irónica como los que formaban Borges y Bioy en el seno del grupo de la revista *Sur*; como facción dentro de otra comunidad mayor, según se mostraba en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Es, pues, en ese contraste en el que se ilumina un pasaje como el siguiente:

[...] en ese momento entró muchísima gente en el Laurak, todos hablando en voz muy alta, pataleando, sacudiéndose la nieve [sic: ciudad de Rosario,

<sup>5</sup> Véase al respecto la nota “El Borges equivocado” escrita por Gonzalo Garcés (2008: 14).

Argentina], dando noticias. Entre ellas venían sus amigos del Grupo, que se amontonaron alrededor de la mesa de Giordano y Adriana. Estaban Darío González, Sergio Cueto, Nora Avaro, Marcela Zanín, esta última la tercera de las negras. Un grupito de estudiantes jóvenes paseaban en andas por todo el bar a un muñeco de nieve, y los cantos y los aplausos duraron un buen rato, lo que nos les impidió ponerse a conversar; debían hacerlo a los gritos, y aun así no se oía casi nada: se veían los movimientos de los labios y se adivinaba el sonido. (Aira, 1994:51)

No es de extrañar, por cierto, que la obra autoficcional de César Aira esté despertando tanto éxito en España y en otros países europeos. Como coronamiento de un proceso empezado con Borges, a quien desmiente con una típica desmesura, estridencia y desatino, Aira parece llevado a representar en el exterior no sólo la contracara de lo argentino literario, sino también una nueva figuración posmoderna a tono con los tiempos de sospecha sobre los relatos autónomos y seguros de sí. La autoficción tiene aquí ganada la partida.

## Bibliografía

- AIRA, CÉSAR, 1993. *Cómo me hice monja*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- , 1994. *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires: Emecé.
- AMÍCOLA, JOSÉ, 2007. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BORGES, JORGE LUIS, 1925. *Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- , 1974. *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- COLONNA, VICENT, 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, París: Éditions Tristram.
- COPI [RAÚL DAMONTE TABORDA], 1988. *La Internacional Argentina*, Barcelona: Anagrama, 1989 (trad. del francés de Alberto Cardín).
- GARCÉS, GONZALO, 2008. "El Borges equivocado", en Suplemento Ñ, de *Clarín*, sábado 8 de noviembre, 14.
- GENETTE, GÉRARD, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: du Seuil.



- GOMBROWICZ, WITOLD, 1952. *Trans-Atlantique*, (trad. del polaco al francés por Constantin Jelenski y Geneviève Serreau), París: Denoël, 1976.
- , 1960. *La Pornographie*, (trad. del polaco al francés por Georges Lisowski), París: Gallimard, 1995.
- LEJEUNE, PHILIPPE, 1980. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, París: du Seuil.
- PRINCE, GERALD, 1987. *Dictionary of Narratology*, Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, mi traducción, 1989.