



Disertación sobre el término no ficción.

Dissertation on the term non-fiction.

DOI: 10.32870/argos.v10.n25.7a23

Itzel Nayeli Robles Martínez

Licenciatura en Letras Hispánicas / Universidad de Guadalajara (MÉXICO)

CE: Itzele.romi.nayeli@gmail.com

ID ORCID: 0000-0003-0132-0439



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 15/10/2022

Revisión: 24/10/2022

Aprobación: 15/11/2022

Resumen:

En años recientes, ha existido un crecimiento exponencial de la literatura de no ficción. Prueba de ello son obras premiadas como *El invencible verano de Liliana* (Premio Xavier Villaurrutia 2022) de la mexicana Cristina Rivera Garza o *No contar todo* (Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada 2019) de Emiliano Monge (esta investigación, de hecho, se desprende de la tesis de licenciatura presentada ante el Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara “El uso de la memoria para construir textos no ficcionales. Comparación de la novela *No contar todo* de Emiliano Monge y el ‘memoir’ *La invención de la soledad* de Paul Auster), que se circunscriben a este amplio género literario. Ahora bien, en este contexto de abundante producción, también es notoria la concurrencia de tomar como equivalentes términos como **biografía**, **autobiografía**, **autoficción** y **ensayo**, cuando estos, en realidad, designan formas y posibilidades literarias distintas. Por no hablar de sus orígenes, diversos entre sí. En las páginas de esta investigación se pretende profundizar en el término no ficción (desde su origen, vinculado al **Nuevo periodismo**), así como diversos subgéneros del mismo para establecer sus diferencias.

Palabras clave: Ficción. Géneros literarios. Ensayos-ficción. Nuevo periodismo.

Abstract:

In recent years, there has been an exponential growth of non-fiction literature. A proof of it would be awarded literary works like *El invencible verano de Liliana* (Xavier Villaurrutia Award 2020) written by the Mexican Cristiana Rivera Garza, just as *No contar todo* (Fine Arts Award of Narrative Colima for Published Work 2019) by Emiliano Monge (this investigation was part of the bachelor's thesis defended at the University of Guadalajara “Use of memory to construct non fictional texts. Comparison between novel *No contar todo* by Emiliano Monge and *The invention of solitude* memoir by Paul Auster), which are part of this wide genre. In this context with an abundant non-fictional production, it is also notable that there is a concurrence on taking equivalent terms like **biography**, **autobiography**, **autofiction** and **essay**, even though they actually refer to different literary forms and



possibilities. Same thing happens with their origins; they are different between each other. The research pages of this investigation pretend to learn more about the term non-fiction (from its origin, linked to **New Journalism**), as well as divers' subgenres of it, in order to establish clearly their differences.

Keywords: Fiction. Literary genres. Essays-fiction. New journalism.

No ficción

El término no-ficción engloba a cierto tipo de textos cuyo contenido refiere a la realidad factual y, por tanto, son textos que podrían considerarse verificables. Ahora bien, es posible hablar, en un primer momento, del término como un constructo comercial que ayuda a categorizar los libros dentro las casas editoriales y librerías, y en este sentido, los libros de no ficción corresponden llanamente a los libros que refieren a realidades fuera de los textos. Por ejemplo, libros de historia, ciencias naturales, matemáticas, reportajes, guías alimenticias e incluso, podría agregarse dentro de esta categoría a los textos de autoayuda.

En esta línea, es posible decir que a los libros de texto (referidos aquí como los libros cuyo nombre genérico sirve para designar a los libros escolares), en la mayoría de las ocasiones se les opone a los libros tradicionalmente aceptados como obras de literatura, mismos que se asocian con regularidad al término *ficción*. No obstante, tal como sugiere Genette en *Ficción y dicción* (1996, pp. VIII-IX), una obra de ficción no es inherentemente literaria o artística, del mismo modo que existen obras de dicción (que Genette asocia tanto a las obras líricas como a las obras que refieren a la realidad factual) que son, sin lugar a dudas, literatura. La presente investigación se ceñirá a la exploración genérica de esas obras que, a pesar de no catalogar del todo dentro las clasificaciones como obras de ficción, continúan considerándose obras literarias, así como las características generales de las mismas.

Para comenzar con las definiciones teóricas que ocupan la presente investigación, resulta primordial señalar que el término no-ficción es particularmente complicado de delimitar por diversas razones, además del hecho editorial discutido anteriormente. Abundado en la empresa, por una parte, hay que aludir al origen del término como tal, cuya utilización está anclada en la tradición estadounidense. Tomando en cuenta tal información, no es de sorprenderse que no exista un término completamente equivalente en español para el original en lengua inglesa non-fiction; para algunos el término se traduce simplemente no-ficción; para otros, literatura testimonial; y para algunos más, literatura documental.



Aunado a la complicación en la traducción, se debe considerar que incluso en lengua inglesa encontrar una definición concreta sobre la non-fiction no es tarea sencilla. De hecho, durante el curso de esta investigación ha sido posible encontrar la existencia de al menos tres términos distintos: *non fiction*, *creative non fiction* y *literary non fiction*. Términos que por algunos teóricos son tratados como equivalentes, mientras otros puntualizan diferencias.

En vista de las dificultades teóricas señaladas, cabe recalcar que no se pretende determinar con precisión qué es la no ficción y cuáles sus límites, sino acercarse a la teoría sobre esta clasificación a manera de guía.

Ahora bien, para comenzar con el acercamiento teórico resulta conveniente retomar las palabras de Romina García menciona lo siguiente: “No-ficción es un concepto amplio que se usa para designar a aquellos géneros discursivos que hacen referencia, de un modo u otro, a hechos de lo real” (García, 1999, p. 41). Y si bien, la definición del concepto ha generado diversos debates, como bien señala García, el punto donde todos los teóricos coinciden acerca de la no ficción es que, en esta forma de expresión, la narración se construye a través de un discurso factual.

Dado que definir no-ficción se torna complicado en vista de las diversas variantes del término, podría ser beneficioso remitirse al inicio de la problematización del término. Esto es, a principios de la segunda mitad del siglo XX, cuando Truman Capote puse de relieve la novela de no-ficción, misma que postuló como una originalidad surgida desde su proceso y ambiciones creativas.

Después vendrían las discusiones donde los periodistas del llamado *New Journalism* en aras de defender su trabajo demeritaron el epíteto de iniciador autoimpuesto por Capote, señalando que los procedimientos realizados en la obra *A sangre fría* ya eran realizados por ellos tiempo antes de la publicación de la novela. No obstante, a pesar de tales disputas si se considera el interés del escritor estadounidense por señalar que aquella era específicamente una nueva forma de realizar novelas, lejos del interés de informar propio del periodismo, parece que las ideas de Capote sean una fuente inicial adecuada para acercarse a las teorías de la no-ficción. Si bien, en un segundo momento se contrastará con los estamentos del *Nuevo periodismo*.

En una entrevista realizada en 1966, Truman Capote menciona las siguientes palabras con respecto a la novela de no-ficción: “The motivating factor in my choice of material —that is, choosing to write a true



account of an actual murder case— was altogether literary. [...] A new art form: the “nonfiction novel”¹ (Capote, 1966). En consonancia con las palabras citadas, resulta evidente que la propuesta de Capote iba con dirección a la posición que toma el autor con respecto de su obra. De hecho, en respuestas posteriores dentro de la misma entrevista, Capote destaca que lo realizado tanto por James Breslin y Tom Wolfe, entre otros miembros del *Nuevo periodismo*, difería en su meta con respecto del nuevo género que Capote proponía. Además, sostenía que ninguno de los mencionados nuevos periodistas estaba adiestrado adecuadamente en las técnicas formales propias de la ficción. En simples palabras, Truman Capote dudaba de las capacidades literarias de los autores surgidos en el fenómeno periodístico. No se entrará en discusión sobre los juicios de Capote, sin embargo, las ideas retomadas ayudan a vislumbrar aspectos fundamentales de la novela de no-ficción: el posicionamiento del autor con respecto a la obra creada.

Truman Capote tenía como objetivo crear una obra literaria a partir de un nuevo material, en cambio el nuevo periodismo buscaba una forma atractiva para dar a conocer las noticias. Por ello, a pesar de las posibles similitudes, la importancia en el tratamiento de la obra difería. Al respecto, Capote menciona lo siguiente: “The nonfiction novel should not be confused with the documentary novel [that] usually contains neither the persuasiveness of fact nor the poetic attitude fiction is capable of reaching”² (Capote, 1966). No puede quedar lugar a duda, entonces, que el motivo fundamental de generar textos de no-ficción, no es en realidad informar sobre el hecho narrado, sino reflexionar en el fenómeno poético que pueden contener los hechos del mundo factual.

Para culminar con esta sección dedicada a las palabras de Capote, se agregarán algunas consideraciones del autor sobre aquello que haría adecuada a la novela de no ficción: en primera instancia, el narrador no debía aparecer dentro del texto, aun hubiese estado involucrado en algún momento con las personas cuya historia narra, como ocurrió con Capote en su investigación de *A sangre fría*, pero a la vez es necesario crear un mundo verosímil. En segundo lugar, la historia a narrar deberá ser “eterna”, ya que, si la historia pudiese expirar, la novela resultante no podría ser considerada como una obra de arte, propósito que debería ser fundamental para el escritor que decide realizar en concreto una novela de no-ficción.

¹ La motivación en mi elección de material —es decir, elegir escribir un reporte verídico de un caso de asesinato real— fue completamente literaria [...] Una nueva forma de arte: la novela de no-ficción. (Traducción propia)

² La novela de no-ficción de debe confundirse con la novela documental [que] usualmente carece de la persuasión del acto y de la actitud poética que la ficción es capaz de alcanzar.



Ahora bien, más de cincuenta años después de estas palabras, resulta notorio que la literatura de no-ficción ya ha superado los postulados de Capote y tomó diversas direcciones expresadas en distintos géneros textuales o formas de tratar el tema. Basta señalar que, como se expresó anteriormente, Capote en la entrevista de 1966 sugería que el autor no debía dejarse ver dentro de la obra, no obstante, diversos destacados autores franceses como Annie Ernaux o Emmanuel Carrère, bien conocidos por sus obras de no-ficción, se insertan como actantes dentro de las obras. Y lo mismo ocurre con algunos fragmentos de la narración del mexicano Emiliano Monge en su obra *No contar todo* (2018), donde en algunos capítulos se decanta por la utilización de una voz narrativa en primera persona. Además, el personaje de Emiliano Monge (que el lector de inmediato asocia con el autor) también es introducido en los fragmentos narrados desde un narrador heterodiegético.

Por otra parte, a pesar de las complicaciones existentes para dar una delimitación al significado de no-ficción, existen algunos puntos en concreto donde diversos teóricos coincidirían sin problemas. Por ejemplo, el pacto de lectura que se realiza cuando el lector acepta que el texto entre sus manos es, en efecto, un texto de no-ficción. Asimismo, otro aspecto es la intención expresa del narrador de dirigir su obra hacia una redacción factual.

Para continuar con la revisión teórica del término, es necesario puntualizar algunas de las representaciones genéricas que se pueden agrupar en obras literarias de no-ficción. Los géneros relevantes para el desarrollo de la presente tesis son los siguientes: el nuevo periodismo, la biografía, la autobiografía, la autoficción y el ensayo.

Nuevo periodismo

De forma similar a lo ocurrido con el término no-ficción, la noción de nuevo periodismo (proveniente del inglés *New Journalism*) es compleja de clasificar debido a las diversas acepciones que ha adquirido el término a lo largo del tiempo, e incluso muchos de estos usos son dependientes de la interpretación del lugar geográfico, con sus tendencias a aceptar ciertas teorías en detrimento de otras, donde se decida abordarlo.

Para evadir las dificultades que lo postulado anteriormente supone, este acercamiento, en resonancia del estudio realizado por Antonio Cuartero Naranjo (2017, p. 58), se limitará a revisar el



fenómeno ocurrido en el periodismo estadounidense durante las décadas de los 60 y 70 del siglo XX. En concreto, la mayor fuente a revisar en este apartado es lo dicho por Tom Wolfe, uno de los mayores representantes, en su libro *Nuevo Periodismo*.

Wolfe, en principio, aclara que para él no es posible hablar de un “movimiento” ya que jamás existieron acuerdos ni manifiestos al respecto. De hecho, la realidad es que, si se revisa a los autores del nuevo periodismo, muchos de ellos presentaron actitudes, puntos de vista y escrituras disímiles. No existe una uniformidad más allá de las narraciones de hechos ocurridos en la realidad factual. Es por ello que Wolfe sugiere hablar más bien sobre el “fenómeno” del nuevo periodismo.

Otro de los argumentos que Wolfe sostiene es que el nuevo periodismo, como fenómeno, antecede a la obra de Truman Capote. Asimismo, agrega que, si bien Capote niega que su novela y las obras de los autores nuevo periodistas sean productos similares, Wolfe adjudica dicho juicio al “ego” del escritor. Pero este tipo de prejuicio no sería exclusivo de Capote, ya que en el *Nuevo periodismo* se narra que por la época persistía una rencilla entre los periodistas y los novelistas, ya que los primeros eran vistos como subalternos de los segundos, mientras que muchos de los periodistas guardaban la esperanza de algún día retirarse a una cabaña a escribir “la gran novela”.

Debido a estas rencillas, Wolfe señala que muchos de los literatos consagrados consideraban a los escritores del nuevo periodismo como autores de baja categoría. De hecho, se consideraba que los autores no contaban con la pericia suficiente para llamar a sus obras “literatura”. Es por ello que destacó de inmediato la aparición de *A sangre fría*, ya que un escritor consolidado se atrevía a realizar algo parecido a lo que era escrito por los autores del nuevo periodismo, aun cuando después Capote mismo declarara que él hacía una cosa distinta.

Entonces, ¿quién se lleva la paternidad de esta forma de literatura, Capote o Wolfe? Para contestar esta pregunta, es necesario tener en cuenta las condiciones en que surgió el fenómeno. Pensando de nueva cuenta en las rencillas entre literatos y periodistas, cabe recalcar que, de acuerdo con lo dicho por Cuartero Naranjo (2017, p. 47), durante la época existió una explosión de popularidad de las revistas donde los nuevos periodistas publicaban constantemente su obra. Por tanto, el renombre estuvo marcado por el ascenso a la par de la popularidad de las revistas; en contraparte, el declive estuvo marcado por el mismo



parámetro. Una vez que las revistas que dieron soporte a los autores del nuevo periodismo perdieron terreno ante la televisión, los nuevos periodistas debieron migrar a otras plataformas.

En concreto, muchos de ellos pasaron a escribir literatura de ficción. De hecho, el propio Wolfe, luego de su paso fundacional por el nuevo periodismo, durante los años posteriores se dedicó a escribir libros más cercanos a la literatura. Aunque cabe recalcar que este hecho no ocurrió de manera generalizada, como el propio fenómeno del nuevo periodismo no se difundió uniformemente. Algunos de los autores del nuevo periodismo continuaron en el área periodística.

Ahora que ya se ha hablado sobre el soporte que facilitó la aparición del nuevo periodismo, solo faltaría revisar las condiciones sociales que generaron el ambiente idóneo para tal fructificación. En primer lugar, Wolfe alude a la esperanza del surgimiento de una gran literatura después de la guerra, como consecuencia lógica de comparar su realidad con la surgida después de la primera guerra mundial, ya que tal explosión en la literatura había ocurrido después de la primera guerra mundial con autores del calibre de John Dos Pasos o William Faulkner. En segundo lugar, se menciona que durante esa época todos los reportes periodísticos eran hegemónicos y muy rígidos; en consecuencia, cuando aparecieron las obras del nuevo periodismo, de inmediato destacaron por su novedosa forma de tratar la información. Claro que al instante también aparecieron detractores argumentando que tales artículos no eran periodismo en forma, ya que carecían de la seriedad con que era tratado el periodismo. Incluso se dijo que, en cierta forma, se hacía “trampa” porque los autores del nuevo periodismo no podían saber con exactitud lo que pensaban las personas en realidad, por lo que inventaban parte de la información. No obstante, a pesar de las críticas, el nuevo periodismo prosperó por más de una década en el área de la comunicación. Y con la llegada de *A sangre fría*, hizo lo propio en el mundo literario.

Podría pensarse que la mezcla entre la investigación y el uso de herramientas narrativas para expresar los resultados era la llegada, al fin, de las nuevas grandes obras. Sin embargo, no parece desatinada la acotación de Capote al declarar que él, en realidad, perseguía otra meta distinta que la del nuevo periodismo, aunque podría ponerse a discusión el argumento donde señala que los nuevos periodistas no contaban con herramientas suficientes para escribir obras literarias.

Lo que resulta innegable es que la intención del producto a crear es determinante, en tanto la literatura es tomada como literaria debido a los contratos sociales existentes en torno a ella. Capote



buscaba, en concreto, un nuevo material a partir de donde generar obras literarias y fue, probablemente el primero en idearlo de esta manera. En cambio, los nuevos periodistas no sabían de bien a bien qué ocurría. Parece que el fenómeno surgió como una especie de respuesta ante la rigidez de su medio, pero también como una necesidad de hacer las investigaciones más dinámicas.

Si se intentara discernir sobre la paternidad del género con base en sus formas y a la combinación de la factualidad con la expresión narrativa, probablemente no se podría adjudicar tal paternidad ni a Capote ni a Wolfe debido a que, como sugiere Cuartero (2017: 51), en otras literaturas, por ejemplo, la iberoamericana, dichos géneros no estaban del todo aislados, a diferencia del mundo anglosajón. En iberoamérica la fluctuación entre géneros ha sido una constante, y lo prueba la existencia de textos como *Operación masacre* (1957) en Argentina o *A sangre y fuego. Héroes, Bestias y Mártires de España* (1937).

Tomando en cuenta lo anterior, resulta evidente, entonces, por qué la noción de Nuevo periodismo solo es aplicable al fenómeno ocurrido en Estados Unidos, donde existieron condiciones sociales específicas que permitieron el surgimiento y reconocimiento de este tipo de textos, que en otras condiciones no hubieran destacado a tal escala.

Biografía

La tradición biográfica supera por varios siglos de antigüedad a la problematización del término no-ficción. Según Georges May, para vislumbrar los orígenes de este género habría que remitirse a las *laudatio funebris* romanas (May, 1982: 185), mismas que se realizaban con el fin de perpetuar la memoria de las personas importantes del imperio. No obstante, el término *biografía* como tal (de la misma manera que ocurre con otros de los conceptos revisados en la presente tesis) es posterior al inicio de la tradición literaria de textos que pueden considerarse biográficos.

Aun así, teniendo en consideración que las biografías remiten a la realidad verificable de una persona histórica y los hechos vividos por ella, estas características corresponden sin problema a los postulados principales para hablar de no-ficción, ya que el texto en cuestión refiere a una realidad factual existente fuera de la narración. De hecho, al revisar la teoría disponible sobre la no-ficción, en algunos de los textos teóricos se comienza de inmediato con alusiones a los géneros biográficos —biografías, autobiografías, memorias— (Arfuch, 2002: 17) ya que estas formas permiten al lector comprender con



mayor facilidad y precisión qué es un texto de no-ficción, y después pasar a una concepción más actual de la no-ficción donde se hagan presentes las exploraciones del autor en torno a expresiones de la literatura menos habituales que los géneros biográficos, como son las novelas de no-ficción o los ensayos.

En consonancia con lo manifestado anteriormente, es conveniente recordar que el conocido como género biográfico supera en longevidad a las reflexiones teóricas entorno al término no-ficción. Por ello, si la revisión de géneros se realizara en orden cronológico, no cabe duda de que el género biográfico debería ser el primero en aparecer. No obstante, esto no la disposición elegida. Para los elementos a considerar en la presente investigación, el orden de aparición está motivado en la pertinencia genérica. Y en tal sentido, la biografía, por sus características, puede asociarse con el principio amplio de la no-ficción debido a los elementos factuales.

Ahora bien, cabe recalcar que la factualidad es el elemento base entre los géneros a revisar. En otras palabras, en tanto que la factualidad es la base, se trata apenas del punto de partida, y, por tanto, es necesario adentrarse en las características concretas que permiten distinguir a la biografía de otras expresiones de la no-ficción.

La biografía debe inscribirse a la tradición occidental, específicamente, es oportuno hablar de raíces greco-romanas, ya que en las tradiciones clásicas es posible encontrar textos que pueden ser clasificadas como tal, además de las ya mencionadas *lauditio*. Por ejemplo, es posible citar *Las vidas paralelas* escritas por Plutarco entre el siglo I y II (May, 1982: 185).

Pero, más allá de sus orígenes ¿qué es una biografía? La respuesta intuitiva es decir que la biografía recuenta la historia de vida de una persona. Para abundar en el término, Ana Caballé, investigadora de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, definió, durante su participación en la II Reunión de la Red Europea sobre Teoría y Práctica de la Biografía, que esta se trata de: “El relato de una vida humana a partir de los materiales disponibles de ella” (9 de enero). Atendiendo dichas palabras, en la biografía está siempre implicado el proceso de investigación sobre la vida humana de interés para el biógrafo. De hecho, durante el proceso de recabar fuentes para la presente investigación en relación teórica con el término *biografía*, buena parte de ellas señalaba a la biografía como uno de los géneros de la historia debido al proceso de investigación de naturaleza esencialmente historiográfica.



Abundando en tal supuesto, Caballé añade que la investigación biográfica se apoya en dos procesos: el inductivo y el deductivo. El primero de estos, se ayuda de pruebas que el investigador va recopilando (como cartas, diarios), y en él es vital la capacidad del investigador para escoger las fuentes que utilizará para la redacción de la biografía. Por otra parte, la deducción es el proceso donde el biógrafo se vale de la totalidad de información existente sobre los distintos aspectos de la “experiencia humana” que posibiliten la comprensión de la persona sobre quien se realizará la obra biográfica.

En lo referente a la recepción de la biografía, Caballé mide el valor de la obra resultante tomando en cuenta el siguiente par de aspectos:

1. Grado de veracidad
2. Eficacia narrativa

El primer punto, evidentemente, está ligado a lo expresado con anterioridad en referencia a los textos primarios y la pertinencia de las fuentes de información. La biografía, al hablar de personas antes que, de personajes, requiere sustentarse sobre una base factual y entre más verificable pueda ser dicha base, el nivel de fiabilidad que el lector de la biografía tiene del texto (tanto de la obra sus manos, como del biógrafo) será mayor. En cuanto a la eficacia narrativa, el biógrafo debe contar con la capacidad técnica para realizar una buena obra literaria a partir de la información que seleccione, de lo contrario se correría el riesgo de que la biografía en cuestión no pase de ser prácticamente un listado de acontecimientos, más próximo a la erudición en sí misma que a un relato que exprese de forma efectiva (y emotiva) las vivencias de una persona.

Una segunda definición de biografía la da Georges May, sin embargo, este autor da una definición de biografía en contraste con la autobiografía:

[...] como ‘biografía’ quiere decir ‘escribir la vida’ [...] el proyecto descansa en el siguiente doble postulado: por una parte, que una vida humana puede ser contada, o si se quiere, traducida en palabras y, por otra parte, que en la medida en que las palabras permanecen escritas, una vida puede ser preservada de la muerte. (May, 1982, p. 184).



Lo primero que salta a la vista en esta cita es el enfoque. May, a diferencia de Caballé, se adhiere a una concepción más literaria: se habla de la traducción de una vida a la palabra, y la posterior capacidad de trascendencia de la palabra, y en consecuencia, de la vida transportada a tal soporte. Para May, la biografía es sencillamente otra forma de expresión de la literatura y, si bien, sabe que esta forma de literatura debe estar ceñida a la realidad, él no se concentra en ello. En todo caso, si se trata de evaluar una obra no ficcional por su valor literario, es primordial fijar la atención en su forma particular de interpretar, representar y condensar la realidad de una vida.

Una tercera concepción del término es la dada por Leonor Arfuch en *El espacio biográfico*, donde señala en un primer momento que en los textos biográficos (incluidos la biografía, la autobiografía, la autoficción, las memorias y el diario íntimo según consideraciones de la autora) poseen una construcción narrativa particular de lo privado como esfera de la intimidad, aun cuando en la biografía dicha intimidad sea contada por un narrador heterodiegético. Al respecto, Arfuch sugiere que la escritura biográfica por lo general está (o estuvo) anclada en dos situaciones distintas:

- En el siglo XVIII muchos de los escritos fueron redactados desde la óptica de un testigo cercano.
- Las “historias secretas” que pretenden explicar los grandes acontecimientos [...] por una cara oculta, y por ende, más verdadera. (Arfuch, 2002, p. 39).

Tomando en cuenta lo anterior, no es extraño concluir que para Arfuch toda biografía está ligada indisolublemente a la subjetividad del espacio íntimo, aun si en este género no existe un desarrollo de una voz yoica que relate su propia intimidad. Abundando en esta línea, es pertinente agregar que una de las grandes diferencias que May pone de relieve entre la biografía y la autobiografía, es que la primera se centra en la totalidad de la vida de una persona, así como en los acontecimientos destacables vividos por ella; en cambio, la autobiografía se enfrenta a la imposibilidad de escribir la vida a cabalidad, ya que el autor necesita estar vivo para poder escribir el texto sobre sí mismo como tema. Además, May sugiere que el autor de la autobiografía en lugar de centrarse en los éxitos de la vida adulta, tiende a la retrospectión y a la revisión de la niñez como una búsqueda de sí mismo, o por lo menos hacia el encuentro de un momento clave que el autor considere que lo ha llevado a ser quien es.



En resumen, existen diversos aspectos desde donde las biografías pueden ser reflexionadas. Ya sea la investigación documental que realiza el biógrafo, el enfoque profesional o intimista con que la biografía puede ser representada o los espacios del biografiado. No obstante, resulta evidente que todos los aspectos son relevantes en el estudio de la biografía como género: la investigación permite asociarla con los postulados de la no-ficción, mientras que la perspectiva y los modelos de representación del espacio la anclan como modelo literario.

Autobiografía

Es posible considerar a la autobiografía como una derivación de la biografía debido a, por lo menos, un par de razones. En primer lugar, parece que el término biografía antecede en su aparición por algunas décadas al concepto autobiografía; de hecho, algunos teóricos proponen que la autobiografía es un género donde se combinan las técnicas de composición del género biográfico, debido a la selección de momentos destacados de una vida, con el punto de vista de las memorias.

En segundo lugar, se puede considerar la autobiografía una derivación ya que, en efecto, se trata de una derivación lingüística: en la palabra se encuentra el prefijo “auto”, cuya acepción según el DRAE es la siguiente: “Elemento compositivo prefijo de origen griego, que se une a sustantivos o a verbos y significa “de o por sí mismo” (en línea). Este significado se une a la raíz “biografía”, que como se ha dicho en el apartado anterior, es el relato de una vida.

Ahora bien, antes de abundar en otras especificidades del género, resulta útil presentar una definición más específica de la autobiografía, dada por Lejeune, quien dice que esta consistiría en el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1996: 14). Esto supone que, a diferencia de la biografía, donde es absolutamente necesario realizar una investigación documental que otorgue material suficiente para emprender la escritura del relato (según el enfoque particular que decida abordar el biógrafo), el autobiógrafo ya cuenta con la información y el problema fundamental de su escritura residirá en dar a su historia de vida un sentido determinado.

Retomando la idea de la vida, y en particular, de la implicación de la “vivencia”, cabe señalar que, a diferencia de la biografía que tiende al enfoque de las vivencias del biografiado por sí mismas (en especial



aquellas de relevancia popular como logros académicos o artísticos), en la autobiografía dichas vivencias no serían lo primordial. Por el contrario, la vivencia quedaría subordinada a la expresión de la identidad del narrador.

En la autobiografía, como ya se ha sugerido, se expone el relato de las propias vivencias. Este hecho implica que el narrador del relato será el protagonista del mismo. No obstante, Lejeune, en consonancia con algunas ideas que George May desarrolla en su libro *La autobiografía*, admite que existen otras formas de expresión de la autobiografía más allá del narrador en primera persona.

Abundando en la autobiografía relatada por un narrador en tercera persona, May (1982) señala que este hecho ocurre por una decisión concienzuda del autor, quien decide alejarse de la historia narrada en una simulación de objetividad. Ahora bien, es necesario clarificar los términos autor, narrador y personaje. De acuerdo con Lejeune, el autor es un ente simultáneo a una persona real socialmente responsable y productora de un discurso (1996, p. 23), mientras que el narrador y el personaje son instancias que existen únicamente dentro del texto; el primero corresponde al sujeto de la enunciación, mientras que segundo es el sujeto enunciado (1996, p. 35). Por consiguiente, en una autobiografía clásica debe existir una coincidencia de identidad entre el autor, el narrador y el personaje.

Pero, ¿qué ocurre cuando el lector se encuentra ante una autobiografía que no podría ser clasificada como clásica? En primer lugar, habría que dejar en claro que la coincidencia de la identidad entre personaje y autor se puede dar de dos formas: explícita o implícitamente. La primera forma es la más sencilla de identificar ya que existirá una coincidencia en los nombres propios. Por otra parte, para la identificación de la forma implícita existe una diversidad de caminos; en primer lugar, se encuentran los elementos paratextuales como el título o la contraportada; también es posible que dentro del primer capítulo exista una explicación del contenido autobiográfico del texto; asimismo, es posible la identificación entre autor y narrador por la utilización de la voz narrativa en primera persona, aunque el nombre de dicho narrador nunca aparezca. Sin embargo, para asimilar a la voz de la primera persona con la figura del autor, es necesario que el lector conozca la historia de vida de dicho autor, de lo contrario se podría interpretar a la voz en primera persona como un simple artificio para generar una novela.

Para abundar en la cuestión, a continuación, se exponen los dos tipos de pactos más importantes propuestos por Lejeune:



- Pacto autobiográfico

El pacto autobiográfico es la afirmación dentro del texto de la identidad de nombres entre autor-narrador-personaje. Las formas en las que el pacto puede presentarse son diversas, pero todas ellas deben tener la intención de honrar su firma. (1996, p. 26)

- Pacto novelesco

El pacto novelesco es la práctica patente de la falta de identidad entre autor-narrador-personaje. Aquí existe una promesa de ficción. (1996, p. 27)

Con respecto a lo anterior, Georges May otorga la siguiente clasificación de las biografías de acuerdo con las razones de escritura de las mismas:

- Móviles racionales

- La apología (1982, p. 47)
- El testimonio (1982, p.56)

- Móviles afectivos

- Medirse en el tiempo
- Encontrar el sentido de la existencia

El término biografía, como ya se ha adelantado, es precedido históricamente por la noción de “memorias”, género del cual resulta complicado realizar una diferenciación debido a la narración íntima realizada a través de una primera persona (aunque, se insiste, cabe con el pasar del tiempo, surgieron autobiografías que podrían ser consideradas como tales, a pesar de que la narración se realice desde una tercera persona). Para diferenciar la memoria de la biografía, May propone la existencia de tres clases de escritos: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido” (1982, p. 144). Lo primeros corresponden a las memorias, mientras el tercero a la autobiografía (1982, p. 145). Al respecto cabe puntualizar que, en ese sentido, las memorias podrían centrarse en una concepción específica sobre algún tema o momento, mientras la autobiografía estará siempre ligada a la trayectoria vital de su narrador.



Autoficción

Cuando hablamos de autoficción, el lector se enfrenta a un texto aparentemente autobiográfico, y por tanto anclado en la realidad, al que se le agrega el término de “ficción”, hecho que de inmediato desestabiliza la noción anterior, ya que, en el imaginario de un lector común, ambos términos son contrarios.

Antes de profundizar en la complejidad de discernir entre los límites en la materia que compone la no-ficción (límites que, en realidad, en consideración de ciertos autores, no tiene sentido intentar dilucidar, ya que tal hecho no es significativo para la comprensión de la obra cuya complejidad radica justo en la ambigüedad), de acuerdo con la estructura que se ha seguido hasta el momento se iniciará hablando del origen del término.

Se ha expuesto que tanto las biografías como las novelas que podrían ser consideradas como no ficcionales anteceden al término. Ahora bien, resulta complicado decir lo mismo con respecto a la noción “autoficción”, ya que, incluso ya entrado el siglo XXI existen autores que no se sienten del todo conformes con encasillar su obra en tal término. Por ejemplo, se encuentra Julián Herbert con su *Canción de tumba* (2011), como el autor sostuvo en el *Encuentro de literatura de no ficción*, celebrado en la FIL Guadalajara en el año 2019.

Este hecho ocurre porque, para algunos autores, basta usar el término autobiografía. No obstante, no es posible negar la existencia de un fenómeno donde la figura del autor es recuperada y se inserta en el interior de la escritura. Ya sea de forma orgánica, consecuencia de una absorción de estilos literarios presentes en el entorno; o bien, de una manera concienzuda. En esta última categoría se encontró el escritor francés Serge Doubrovsky, quien concibió el término autoficción para calificar a su novela *Fils* publicada en 1977.

Entrando en materia con respecto término autoficción, cabe aclarar que existe por lo menos un par de vertientes desde donde revisarlo. En primer lugar, quien considera la autoficción tomando en cuenta los rasgos biográficos presentes en el texto; o, aquellos autores que piensan en la autoficción debido a la correspondencia nominal entre el nombre del autor y del personaje, aun cuando dentro del texto se ficcionaliza por completo una historia para esta identidad (Musitano, 2016, p. 107). Ambas concepciones disímiles, pero que comparten por lo menos una cualidad: la idea de identidad compartida. Al respecto,



Manuel Alberca dice lo siguiente: “se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (Alberca, 2005-2006, p. 5). Por lo tanto, no resulta descabellado sugerir que en el género autoficcional lo primordial se reduce a la coincidencia nominal.

Un autor escribe un libro cuyo protagonista lleva el mismo nombre del autor, y, además, probablemente ese personaje funge la función de narrador; en grandes rasgos puede conceptualizarse así la autoficción. Ahora bien, remitiendo nuevamente a lo propuesto por Doubrovsky, la definición dada por Alberca no termina de concluir qué sería una autoficción, ya que se debe agregar la noción de “Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (citado por Dora Faix, 2013, p. 129). En este sentido, la autoficción no podría reducirse a la simple coincidencia nominal, sino que implica un proceso de identificación mayor entre las identidades del autor, el narrador y el personaje, ya que todos ellos deben subordinarse por lo menos a una noción de verdad. Y la verdad que se trata de expresar en la autoficción no es necesariamente una verdad factual y referencial, sino una verdad interior, como una forma de interpretar los hechos. Por ello esta verdad no es absoluta, sino que se mueve debido al apoyo vacilante que otorga la subjetividad (Diaconu, 2017, p. 42). En otras palabras, en la autoficción en principio se narraban hechos ocurridos, es cierto, sin embargo, estos eran interpretados desde la subjetividad de una figura yoica.

En la actualidad la autoficción es un fenómeno ligado indisolublemente a la figura del «Yo». Asimismo, deben existir coincidencias con la realidad biográfica del autor, mismo con el cual el personaje protagonista debe coincidir nominalmente. De hecho, la coincidencia de nombres entre autor, personaje y narrador parece ser el hecho más importante en el momento de clasificar un texto como autoficción. Y el hecho, claro está, de que la narración se centre en la figura del «Yo» quien narra su propio recorrido vital.

Ensayo

El conocimiento suele ser agrupado según las coincidencias que se vayan detectando en los elementos de cierto corpus de estudio. Estas agrupaciones pueden deberse a distintos criterios; ya sea por funcionalidad, forma, entre una infinidad de características posibles, sin embargo, el rasgo en común entre elementos es necesario para realizar agrupaciones, ya que la distinción entre un objeto u otro es una de las categorizaciones primigenias para comprender la materia de estudio. Por ello no es de extrañar que con la



literatura ocurra una distinción entre los géneros literarios. Si se piensa en una separación genérica para obras literarias, a grandes rasgos, la taxonomía que viene inmediato a la mente, los divide de la siguiente manera:

- Género narrativo
- Género lírico
- Género dramático
- Género didáctico-ensayístico

Esta división, a muchos de los textos difíciles de categorizar se les suele confinar en el “género ensayístico”, por ejemplo, a las composiciones breves conocidas por el nombre de “greguerías”. Por ello los textos ensayísticos resultan complicados de categorizar debido a su extensión temática y formal. Al revisar la literatura disponible con respecto al término *ensayo* dos cuestiones salen de inmediato a la luz: la primera, el uso extendido en la actualidad del ensayo como forma de reflexión ligada a saberes estandarizados, es decir, ensayos que podrían denominarse como ensayos académicos. En efecto, las guías disponibles acerca de cómo elaborar un ensayo, señalan la necesidad de una tesis, el uso de una tipología discursiva argumentativa y asimismo la reflexión novedosa sobre un tema (González, 2013, p. 121). La segunda cuestión a revisar, ya que se repite de forma extensiva, es el dato sobre los orígenes del ensayo: la mayoría de los textos remiten al francés Montaigne y su obra *Ensayos* publicado en 1580 (Faix, 2013, p. 119). No obstante, es imposible negar que incluso antes de la salida en escena de dicho mote, ya existían ejercicios previos en la tradición occidental.

Ahora bien, antes de continuar, es pertinente puntualizar una concepción general del término: “[...] *ensayo* debe entenderse como tentativa y prueba de orden del razonamiento a partir de la observación y de la experiencia” (Jové, 1998, p.7). De acuerdo con la cita anterior, es posible decir que el ensayo es simplemente un intento; acepción que no causa ninguna confusión cuando se piensa al ensayo como parte de un procedimiento de verificación de calidad, mas esta acepción se podría dissociar de la idea “probar” o de “intento” cuando se piensa en formatos textuales.

Cuando un lector se enfrenta a un ensayo da por entendido que dentro de él encontrará un posicionamiento del autor, mismo que es conocido por el nombre de “tesis”, con respecto a un tema en



particular. Sin embargo, se equivoca quien dice que el ensayo se reduce al ámbito académico, e incluso quien proponga que el ensayo gira entre este ámbito y la poesía. En realidad, el ensayo es un texto más complicado donde se conjugan distintas tradiciones. Fernando Vasques concibe al ensayo como el género de la tensión, ya que en él coexisten dos fuerzas de intensidad similar. Abundando en esta concepción dicotómica, algunos de los ejemplos expuestos por Vasques son la didáctica-poesía, la literatura-filosofía y la imagen-concepto (2013, en línea). De las palabras de Vasques parece importante rescatar la idea de la tensión y las fuerzas al interior del ensayo, pero es posible diferir en el pensamiento dicotómico en detrimento de la noción de hibridación. Una de las nociones de las cuales Vasques se nutre es la dada por Alfonso Reyes: el ensayo como un centauro, imagen que refuerza de forma contundente la idea de lo híbrido, consenso al que diversos estudiosos han llegado.

Otro referente para hablar acerca del ensayo es José Luis Martínez, quien señala diversas características del ensayo a partir de una reflexión comparada de las obras de Montaigne y de Bacon. En primer lugar, Martínez habla de las características explícitas señaladas por el primero de los ingleses: “[...] pueden reducirse a falta voluntaria de profundidad en el examen de los asuntos; método caprichoso y divagante, y preferencia por los aspectos inusitados de las cosas” (Martínez, 1971, p. vi). De lo anterior es posible concluir que, por el contrario de muchas asimilaciones sobre el contenido de los ensayos, este no tendría la necesidad de profundizar en los conocimientos expuestos, sino a un deambular ondeando entre las posibilidades del tema. Por otra parte, existen las características implícitas; “[...] exposición discursiva, en prosa; su extensión, muy variable, puede oscilar entre pocas líneas y algunos centenares de páginas, mas parece suponer que pueda ser leído de una sola vez; finalmente, es un producto típico de la mentalidad individualista” (1971, p. vi). En conjunto, las señalizaciones presentadas por Martínez pueden parecer poco concluyentes: los límites del género son amplios, la extensión definitivamente inestable, no obstante, queda claro que el rasgo común entre los ensayos es la instancia desde donde surgen este tipo de textos: la individualidad y la interpretación personal del mundo donde ese individuo discurre.

Los límites del ensayo son escurridizos. En efecto, el ensayista parece contar con una flexibilidad inusitada para la creación de sus obras; está en su sentir decidir cuáles serán las fuerzas que se batirán al interior de su texto, así como las técnicas que brindan tanto la tradición literaria como la de los textos argumentativos. Y aun estas ideas sobre las posibilidades del ensayo, son apenas una reducción de las



diferentes vertientes que el texto puede tomar. Para ampliar dicha visión, conviene dar un vistazo a la clasificación del ensayo que hace Martínez en las siguientes modalidades:

1. Ensayo como género de creación literaria
2. Ensayo breve, poemático
3. Ensayo de fantasía, ingenio o divagación
4. Ensayo-discurso u oración (doctrinario)
5. Ensayo interpretativo
6. Ensayo teórico
7. Ensayo de crítica literaria
8. Ensayo expositivo
9. Ensayo-crónica y memorias
10. Ensayo, breve, periodístico

Con esta revisión escueta podría pensarse que algunos de las modalidades diferenciadas por José Luis Martínez son repetitivas. Por ejemplo, las modalidades uno y dos; no obstante, Martínez las diferencia gracias al criterio de extensión, considerando que el *Ensayo breve, poemático*, estaría constituido por escasas líneas, sino una única línea (o verso) en sí misma, como ocurre con los refranes o greguerías.

Regresando en concreto al tema que ocupa estas páginas, la clasificación propuesta con anterioridad permite una visión angular de las posibilidades del ensayo. Se retoma así la idea del ensayo como un género donde existe una amplia validez en cuanto a sus formas, ya que en su interior se pueden conjugar ideas concretas, argumentación, analogías, narraciones, lenguaje llano o lenguaje poético. Es, en fin, el ensayo, un género noble que se expande o restringe según las necesidades y referentes del autor que emprende su escritura.

Conclusiones:

El término no ficción proviene de una tradición amplísima y, por lo tanto, es un error reducirlo a un tipo de producción literaria que se reproduce, fructífera, actualmente. Asimismo, debido a los diversos matices en



las posibilidades de la no ficción, también se incurriría en un error al equiparar autoficción, autobiografía y no ficción, por ejemplo, como términos equivalentes e intercambiables.

Por otra parte, se confirma que el consenso general sostiene como ingrediente indisoluble de la no ficción tanto a la inserción y remisión a elementos factuales, así como la noción de verdad, si bien puede tratarse de una verdad íntima, o una mirada personal para abordar al mundo, como ocurriría en el caso de los ensayos.

Referencias

- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 5-12.
- Ampuero, M. F; Guerreiro, L.; Herbert, J.; Cercas, J. (3 de diciembre de 2019). *Encuentro de literatura de no ficción* [Discurso principal]. Conferencia organizada por la dirección de literatura de la UNAM y la FIL Guadalajara celebrada durante el marco de la FIL en Guadalajara, Jalisco, México.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Caballé, A. (2012). ¿Cómo se escribe una biografía? *Rubrica Contemporanea*, (págs. 39-45). Conferencia dada en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Caballé, A. (8-9 de enero, s/a). Biografía y punto de vista: Perspectivas actuales, la II *Reunión de la Red Europea sobre Teoría y Práctica de la Biografía: "Le singulier et le collectif à l'épreuve de la biographie"*. Disponible en: <https://www.uv.es/retpb/docs/Texto%20Caballe.pdf>.
- Cuartero Naranjo, A. (2017). The concept of the New Journalism and its adaptation to narrative journalism in Spain. *doxa.comunicación*, 43-62.
- Diaconu, D. (enero-junio de 2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*(30), 35-52.
- Faix, D. (2013). *La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura*, 129-138. Obtenido de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf



- García, L. (1999). "Novela de no-ficción": Polémica en torno a un concepto contradictorio. *Letras*(51), 41-54.
- Genette, G. (1996). *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen.
- González, J. R. (2013) Capítulo V. El ensayo. *Prototipos textuales. Parámetros para la escritura de textos académicos*, 119-149. México: Acento editores.
- Jové, J. (Ed.). (1998). El "ensayo contemporáneo". *Scriptura*.
- Lejeune, P. (1996). *Le pact autobiographique Nouvelle édition augmentée*. París: Éditions du Seuil.
- May, G. (1982). *La autobiografía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, J. L. (1971). *El ensayo mexicano moderno*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura del recuerdo. *Acta Literaria*(52), 103-123.
- Plimpton, G. (16 de Enero de 1966). *The Story Behind a Nonfiction Novel*. Obtenido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/1966/01/16/archives/the-story-behind-a-nonfiction-novel-the-story-behind-a-nonfiction.html>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>
- Vásquez Rodríguez, F. (27 de Febrero de 2013). *El ensayo: un género de la tensión*. Obtenido de Fernando Vásquez Rodríguez: Escribir y pensar: <https://fernandovasquezrodriguez.com/2013/02/27/el-ensayo-un-genero-de-la-tension/>
- Wolfe, T. (2012). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.