

A MODO DE PRESENTACIÓN

PRISCILLA GAC-ARTIGAS

¿Cómo y de dónde surge la idea de esta antología de ensayos? Podríamos decir que de una pasión de casi medio siglo por la literatura, en particular la hispanoamericana. A través de nuestra carrera como investigadora siempre hemos esquivado encajonarnos en un solo sujeto de estudio porque la realidad es mucho más compleja, porque conforme avanza la vida nuestra curiosidad intelectual se amplía, se cuestiona, cambia de derrotero. En nuestro caso, el camino hacia el encuentro con una nueva línea de investigación, modalidad creativa derivada de la autoficción, que por sus características propias hemos llamado colectficción¹, comenzó a perfilarse durante un proyecto anterior: “En busca del nuevo canon”, realizado entre 2015 y 2019, sobre la literatura his-

¹ Término que acuñamos en el 2017 para describir las obras que, sobrepasando los límites de la autoficción, proponen un nuevo pacto de lectura en el cual, a través de la utilización de recursos discursivos, lúdicos y de experimentación, se invita al lector a participar activamente en la reconfiguración de la historia propuesta. En esta nueva modalidad de contar realidad(es) y ficción(ones), de relatar y reconfigurar historias, se transgreden los confines restrictivos del “yo” de la autoficción en aras de un abarcador y político “nosotros”. Se pretende, a través del reconocimiento de códigos referenciales comunes, lograr un acto de creación en el cual el lector sea parte y participe de la reconfiguración de una historia en su dimensión tempo-espacial. Los recursos colectficionales utilizados por los escritores y los artistas —la colectficción se da también en otras manifestaciones del arte— serán detallados en el ensayo que da inicio a esta colección, “Vivir para contarla: de la autoficción a la colectficción en la literatura y las artes”, y ampliados en los otros nueve artículos que la conforman. El neologismo antepone el prefijo *colect-* (de colectivo) —“proveniente del latín *collectivus* (propio de un grupo, asamblea o reunión, o que puede formar grupo), derivado de *collectio*, *collectionis* (reunión, colección), nombre de acción del verbo *colligere* (recoger, reunir, agrupar, resumir), compuesto de *con-* (conjuntamente) y *legere* (recoger, elegir, leer)” —para oponerlo al de *auto-* de la *autoficción* (<<http://etimologias.dechile.net/?colectivo>>).

panoamericana a caballo entre los siglos xx y xxi. Como parte del proyecto publicamos tres artículos en los que fueron germinando las semillas de lo que, concluimos, caracteriza esta nueva modalidad de escritura. El primero trataba sobre la novela del autor colombiano Juan Gabriel Vázquez, *El ruido de las cosas al caer*², y el narrador como recolector y relator de signos —a imagen del historiador concebido por Roland Barthes (*El discurso de la historia*, 1994) — en la reconfiguración de una época histórica. El segundo era un trabajo comparativo sobre metaficción y autorreferencialidad en dos novelas del cono sur: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, del argentino Patricio Pron, y *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra³. Y el tercero trataba sobre la obra *Poco hombre, Pedro Lemebel, crónicas escogidas*, de dicho escritor chileno⁴.

Cada estudio nos fue entregando claves de lo que se estaba produciendo en la literatura hispanoamericana, sobre todo la que se movía entre las aguas de las escrituras del yo, en particular las de ficción autorreferencial y autoficción. A través de las conexiones establecidas entre todas estas obras presentíamos que la autoficción en Hispanoamérica buscaba un nuevo “itinerario”, para utilizar el término empleado por Manuel Alberca al hablar del viraje hacia la autobiografía que tuvo lugar en la literatura española en años recientes (2017:15); aún no lográbamos aprehenderlo y conceptualizarlo, aunque sí intuíamos que se caminaba hacia algo nuevo.

Estábamos frente a textos que desplegaban recursos narrativos que intentaban cambiar la relación autor/lector buscando nuevos pactos de lectura. En la novela de Vázquez, encontramos el aspecto lúdico como elemento clave para establecer un particular pacto de lectura en su “articulación de la historia dentro de las reglas del juego de billar, alegoría de la sociedad, donde la causalidad y la precisión del frío cálculo matemático conviven con lo impredecible de la conducta humana” (Gac-Artigas 2015: 166). Lo lúdico se conjuga con un pacto de lectura que busca pasar de lo individual a lo colectivo al implicar al lector para que haga uso de su bagaje, de sus experiencias, en la reconfiguración de los sucesos dentro de la ficción, llevándolo a cuestionar “la actitud a asumir frente a las consecuencias de la violencia disparatada de la que todos

² Gac-Artigas 2015.

³ Gac-Artigas 2019.

⁴ Gac-Artigas 2016.

fuimos o víctimas o victimarios bien fuera fortuita o deliberadamente como en la articulación de opuestos que se confunden en el juego del billar” (165). Así, en la profusión de referencias culturales, musicales, literarias (*La Iliada*, *Hamlet*, *El principito*, *Vuelo nocturno*, *Cien años de soledad*, *El mercader de Venecia*) que chocan contra espacio, tiempo y género como las bolas sobre una mesa de billar, Historia e historias, realidad(es) y ficción(ones) se complementan para reflejar la vorágine de violencia íntima y social, en un país y un momento determinado, en la que todos fuimos o víctimas o/y victimarios.

En las novelas de Pron y Zambra vimos cómo se fue produciendo el desplazamiento de lo autorreferencial —correspondiente al autor— hacia la esfera del lector, un paso del yo al nosotros: “[e]n ambas novelas [la de Pron y la de Zambra] subyace el deseo de establecer un diálogo reconfigurativo que en *El espíritu* se espera intergeneracional, y en *Formas de volver*, intra e intergeneracional, lo que marca el derrotero de lo que podría llegar a convertirse en un nuevo canon” (Gac-Artigas 2019: 145), acertamos a declarar en aquel momento.

En las crónicas de Lemebel descubrimos estrategias discursivas donde la crónica y el *performance* se fundían, convirtiendo los textos en obras de teatro concentradas por donde se paseaban las estéticas subversivas de grandes nombres del teatro universal, como Lope de Vega, Valle-Inclán y Bertolt Brecht: desde el distanciamiento de Brecht como elemento de composición del personaje y de su relación con el público —en este caso, el lector— a las técnicas del esperpento valleinclanesco o del arte nuevo de hacer comedias de Lope. Estrategias que, junto con la metáfora del *theatrum mundi* —la vida como un teatro—, aparecen en obras colectificionales.

El punto de inflexión en la conceptualización de la colectificación se produjo en 2016, cuando participamos en el proyecto de edición y traducción al inglés de *Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra* (2016), novela del escritor chileno Gustavo Gac-Artigas. El estudio de esa novela nos llevó a rescatar otro de los textos narrativos de este autor: *Tiempo de soñar* (1992), novela que marcó su paso de dramaturgo a novelista iniciando, hasta cierto punto, el desplazamiento de perspectivas de creación y pactos de lectura que van del diálogo del drama a la autoficción y regresan en un diálogo amplificado a través de la colectificación, presente en *Y todos éramos actores*.

Tiempo de soñar, por ser menos conocida como novela de este periodo, merece que abramos un paréntesis para analizar su aportación al paso de la

autoficción a la colectficción. En ella, Gerardo, director de teatro chileno en el exilio, *alter ego* de Gac-Artigas, nos narra, en tercera persona, el periplo de su regreso —fallido— a Chile después de vivir casi doce años de exilio en París, periplo que forma parte del viaje mayor que se nos narra en *Y todos éramos actores*. Relatar este episodio de su vida en un género en aquel momento nuevo para él y no en una obra de teatro da idea de su deseo de trascenderse, de crearse una nueva identidad como escritor. En efecto, en *Tiempo de soñar*, Gac-Artigas escritor nos cuenta su historia como la historia de otro, la de Gerardo, estrategia que encontraremos años después en la novela *Los detectives salvajes* (1998), de su compatriota Roberto Bolaño, en la que este se reconfigura en su *alter ego*, el poeta Arturo Belano. Para reforzar su intención de distancia, Gac-Artigas no nos cuenta la historia en primera persona, en clara ruptura con la trinidad nominal de la autoficción doubrovskiana, sino que se transforma en un narrador que relata este viaje, que pretende ser real pero también ficticio, de vaivén entre el exilio, la travesía por el continente y la vuelta de regreso a Europa para comenzar un segundo exilio.

Coincidimos con Angélica Tornero en que es posible considerar como textos autoficcionales aquellos que, conservando o no “la identidad del nombre del autor y del personaje, tienen como intención que el lector reciba la experiencia de mundo de la que se le habla, caracterizada por la mención de personas, lugares y situaciones históricas”, lo que “permite al autor configurar y al lector refigurar la experiencia de la identidad cambiante, que caracteriza nuestro tiempo” (Tornero 214: 48). Partiendo de esa premisa, podemos afirmar que *Tiempo de soñar* es un texto autoficcional (auto)referencial en el que, a través de las claras alusiones a sucesos reales y personajes de la época en América Latina y el exilio en Francia, incluido el narrador-protagonista autorreferencial del autor Gac-Artigas y al resto de personajes identificables —aunque lleven nombres ficticios—, el lector se convierte en el detective que trata de reconfigurar la historia.

Este pacto de lectura de autoficción referencial es sellado por otros dos elementos: el título original de la obra, *Era el tiempo de soñar con los pajaritos preñados*⁵ y la dedicatoria, intencionadamente dividida en dos páginas: “A

⁵ Nos parece pertinente remitir al lector al prólogo escrito por Gustavo Gac-Artigas para introducir una reedición de la novela en 2016, la cual fue publicada con el nombre original.

los hijos de puta que se quedaron en París, ...y que tenían razón” (1992 s. p.), que sitúan al lector en el terreno de la ironía, el humor y la sorpresa, pero también en el plano espacial y temporal que caracterizó la geopolítica latinoamericana de la época: años de gobiernos militares dictatoriales causantes de discontinuidad vital marcada por persecuciones, detenciones, desaparición, asesinatos y exilio para muchos y la división que se produjo entre quienes optaban por el retorno y aquellos que decidían permanecer en el país de acogida.

Con ese trasfondo de *Tiempo de soñar* comenzamos el estudio sobre *Y todos éramos actores*, donde Gac-Artigas retoma el motivo del viaje fallido de regreso de un director de teatro exiliado a su país y sus subsecuentes aventuras al no tener dónde establecerse, lo que lo envía a un segundo exilio. Ese estudio suscitó el artículo “De la autoficción a la ficción colectiva: ‘*Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra*’ de Gustavo Gac-Artigas” (2017)⁶, donde por primera vez comenzamos a esbozar este concepto de colectficción. Sin embargo, como se ve en el título, en ese primer artículo, si bien intuíamos que la autoficción estaba dando paso a una modalidad diferente de enfrentar la creación desde el punto de vista del autor y de transformar el pacto de lectura con el lector, no nos atrevimos a usar el neologismo hasta profundizar más en nuestros hallazgos.

El neologismo colectficción lo utilizamos por primera vez en el ensayo que, como dijimos, abre este libro: “*Vivir para contarla*: de la autoficción a la colectficción en la literatura y las artes”, donde se expone en detalle el proceso de conceptualizar y dar nombre a esta nueva forma de acercarse a la creación literaria. Puesto que el término surgió de un examen exhaustivo de

En este explica las razones del cambio del título inicial, *Era el tiempo de soñar con los pajaritos preñados* a *Tiempo de soñar* en la primera edición de 1992, y expone las circunstancias particulares de publicación, o mejor dicho, de no publicación de la obra en 1988, cuando había sido aceptada para su representación por la agencia de la madrina del *boom*, Carmen Balcells. Esto hizo que la novela se mantuviera inédita durante años, fuera del circuito literario de la época. Expone también la fuerte influencia que ciertos sectores políticos tenían sobre el mundo editorial español de esos años, que limitaban el paso a obras que rompieran cánones estéticos y fueran críticas de estrechas posturas políticas y dejaban, así, a obras y autores adelantados a su tiempo lejos de las manos de los lectores. Véase Apéndice 1 al final de esta introducción.

⁶ Gac-Artigas 2017.

la novela *Y todos éramos actores*, como ejemplo paradigmático de la colectficción en la literatura, algunos elementos propuestos en el ensayo del 2017 sobre la misma novela fueron retomados en “*Vivir para contarla*” para proponer una primera sistematización de las estrategias y recursos que pueden hacer de un texto una obra colectficcional.

Como estudio paralelo y buscando ver el alcance social de la colectficción, nos interesó descubrir si estas estrategias o algunas parecidas se daban en otras manifestaciones artísticas, como había sucedido con la autoficción, e hicimos un análisis de las obras del pintor, también chileno, Guillermo Núñez. En ese estudio encontramos evidencias de que en sus obras aparecía ese cambio de paradigma en el pacto de lectura de las obras de arte, lo que también abordamos en nuestro ensayo.

Ese ensayo y el interés despertado por nuestra propuesta entre los asistentes al congreso “Inestabilidad y mutaciones: juegos del ‘yo’ en la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi”, organizado por la Université du Littoral Côte d’Opale-Boulogne-sur-Mer en 2019 —donde introdujimos por primera vez el neologismo colectficción— dieron paso a la idea de ampliar la descripción y nuestra incipiente teoría en un proyecto que incorporara otras voces. Sabido es que se necesitan obras concretas que nos permitan establecer vínculos para poder producir una teorización enclavada en la realidad. Basándonos, sobre todo, en la novela *Y todos éramos actores* y en la conceptualización de la colectficción desarrollada a partir de la misma, en los vínculos entre esta y los textos narrativos de Vázquez, Pron, Zambra y Lemebel estudiados y en los aportes teóricos introducidos por los diez investigadores que participan en el presente volumen, proponemos el siguiente resumen descriptivo del concepto de colectficción, los recursos discursivos predominantes, así como el objetivo estético y político subyacente en esta nueva modalidad de creación que sobrepasa las fronteras de lo individual.

COLECTFICCIÓN: UNA FORMA TRANSGRESORA DE ENFOCAR LA CREACIÓN LITERARIA

La transgresión es un elemento clave en la colectficción. Las obras transgreden los parámetros de pacto de lectura, de expectativas del rol del lector/

observador de un texto u objeto de arte, que para algunos resulta ombliguista y una preocupación por el ego (Grell 2009: s. p.), para invitarlos a participar de una experiencia comunitaria, de un acto de creación en el cual sean parte y partícipes. Obras que recogen las vivencias de una sociedad que, a través de las diversas crisis enfrentadas, buscan soluciones escuchando las voces de todos, llamando al lector/receptor a reconfigurar en la ficción la historia propuesta. En palabras de Angélica Tornero, en su ensayo “Singularidades e intermediaciones en la constitución del sujeto transmoderno latinoamericano”, “[...] al leer sucesos que ‘hablan’ de asuntos de mi contemporaneidad, que he vivido en mi contexto y situación histórica, con un sentido nuevo para mí, me acerco a una voz —no solo a signos— que me conmueve en el marco de la comunidad que comparto con el otro” (Casas 2017: 136).

TRANSGRESIÓN DEL PACTO DE LECTURA AUTOFICCIONAL

En las obras colectfccionales, la creación literaria o artística transgrede el pacto de lectura autoficcional. Las obras dejan de ser la representación de “mi” historia, y el lector ha de jugar a descubrir qué hay de real “mío” en ella, qué de ficción, para deslizarse en una llamada al lector a la reconfiguración conjunta de la(s) realidad(es) y de la(s) ficción(ones) de una historia que puede ser, a la vez, del autor y suya; una colectficción sintetizadora que comprende la historia del yo y la del tú y se transforma en la historia nuestra. Es lo que, en su ensayo sobre Francisco Vallejo, contenido en este volumen, Lionel Souquet llama la “desterritorialización” de la autoficción hacia la colectficción (2022). En una entrevista inédita, declara Gustavo Gac-Artigas: “No es solo una invitación a una lectura activa, es una invitación a ser parte de mi pluma no solamente como parte de la historia, a reescribir esa historia al leerla” (diciembre 2021).

El pacto de lectura colectficcional se puede establecer de diversas formas. Algunas obras mantienen la trinidad definitoria de la autoficción: autor-narrador-personaje —en el caso del artista plástico, autor-artista-protagonista— pero se rompe la cuarta pared, es decir, aquello que le separa del receptor, llamémosle lector u observador, al instarlo a través de diferentes recursos a participar de forma creativa y activamente en la conversación que la obra propone.

En otras obras, como es el caso de *Y todos éramos actores*, el pacto de lectura propuesto rompe con la cuarta pared al alejarse de la trinidad nominal autoficcional lecarmiana cuando despoja al narrador-personaje de identidad nominal. Este no lleva nombre, es él, es el lector, somos todos, dependiendo de la perspectiva de narración flotante adoptada en cada momento de la narración. En esta novela, como en otras de las que se ocupan los ensayos incluidos en el presente volumen, un recurso para reforzar esta transgresión en el pacto de lectura es la explotación semántica de los paratextos (título y contraportada) y los epitextos.

Esta invitación a adentrarse en la obra en actitud dinámica de creación y contribuir a la reconfiguración de una ficción colectiva o colectficción se logra a través de la utilización de modalidades artísticas particulares (narrativas, pictóricas, dialógicas) y de procedimientos creativos experimentales en los que el autor-narrador-personaje/autor-artista-protagonista expande las fronteras de la autoficción para proponer un nuevo pacto de acercamiento a la obra en cuestión, léase texto u objeto de arte, donde lo individual sirve para alimentar lo colectivo en una circularidad que Julia Negrete Sandoval describe, en su ensayo sobre Cristina Rivera Garza, como “un momento de comunión” (2022).

LO LÚDICO COMO ELEMENTO DE TRANSGRESIÓN

El elemento lúdico es utilizado por los autores como parte de su repertorio de estrategias para transgredir el pacto de lectura. Uno de los preferidos es la explotación de la metáfora del *theatrum mundi*. A través de su uso, los autores se apropian de estéticas propias del teatro universal para luego subvertirlas y trasponer una historia, la íntima del enunciante —representante de un grupo marginado por la sociedad, como lo son Lemebel, Fernando Vallejo y Camila Sosa Villada—, al colectivo social representado para “llevarnos a repensar nuestra colectividad”, como afirmará Lionel Souquet (2022). Son autores que reconfiguran el mito y el imaginario personal en uno colectivo, como veremos también en el ensayo de Mario de la Torre-Espinosa sobre la escritora trans Camila Sosa Villada. En *Y todos éramos actores* la novela se abre con una invocación poética en la que el autor-narrador-protagonista invita

al lector a entrar en el *theatrum mundi* para ser parte de un elenco que revive sus memorias, las suyas, al tiempo que lo lleva a reconocer que en esta historia el lector no es solamente lector: “si lo quieres, se es actor pero a la vez se es dramaturgo y director” (entrevista inédita, diciembre 2021).

En la espiral de la vida,
sube a renacer conmigo,
hermano.

Y al pisar el último escalón,
desaparece junto a mí,
hermano,
por lo que en esta historia
no hay espectadores,
solamente actores
(Gac-Artigas 2016:10).

El aspecto lúdico de descubrimiento predirigido forma también parte importante del juego colectficcional. El juego de billar como metáfora de la sociedad, los desafíos mentales del juego de investigación en el que el lector es a la vez “detective, cómplice y asesino”, como ha descrito Julia Negrete Sandoval en su ensayo sobre Cristina Rivera Garza (2022), o los que se producen entre los textos de Sophie Calle, Paul Auster y Enrique Vila-Matas, analizados por Dóra Faix en su ensayo, son algunas posibles variantes.

En el caso del arte —las pinturas de Núñez son un ejemplo—, este recurso lúdico lo reemplazan las imágenes de autorretratos anulados o desconceptualizados en un juego similar al de Magritte en, por ejemplo, *Ceci n'est pas une pipe*⁷, es decir, provocando en el espectador un efecto de distanciamiento: “esto no es un autorretrato”, que lo desafía a reflexionar sobre lo que ve, a desarrollar una mirada introspectiva y a poner en *mise en abyme* su propia experiencia para reencontrarse con la del autor.

⁷ Véase “The Treachery Of Images, 1929 By Rene Magritte”, en *Renemagritte.org*, 2021, <<https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>> (9-11-2021).

PLURALIDAD Y POLIFONÍA

La pluralidad discursiva de la narración se mueve dentro de una polifonía de géneros literarios, de lenguajes, que establecen un diálogo multidireccional entre autor, obra, personajes de la ficción y lector. La pluralidad de narratorios, de narradores, de perspectivas de narración —la voz narrativa, a veces en primera, a veces en tercera, a veces en primera persona del plural— oscilando sin transición o marcadores lingüísticos, contribuye a la desterritorialización de la autoficción a la colectficción; pluralidad de interlocutores, reales o ficticios, como en el caso, entre otras, de *La novela luminosa* de Mario Levrero, de cuyo estudio se ocupa el ensayo de Constanca Tanner (2022), donde el autor-narrador-personaje reta constantemente al lector a participar activamente de la reconfiguración de la historia, partiendo de sus vivencias, con vocativos como “vea usted”, “imagine por un momento usted”, o “sepa, lector” (2022).

La polifonía se expresa en la hibridez de géneros literarios al interior de la narrativa, entre los que podemos encontrar poesía, drama, diario íntimo, ensayo, entre otros. Proyectados en la polifonía léxica y de niveles de lengua con los que el texto se construye, hacen confluír el mundo configurado por el texto y el mundo del lector en una polifonía de voces que hablan y se comunican entre sí y con ese lector activo gracias al cual el texto configurado es reconfigurado. El ensayo de Constanca Tanner sobre Levrero y el de Iram Isaí Evangelista Ávila sobre Juan José Arreola son ejemplos de la utilización del diario como recurso para lograr la colectficción. El ensayo sobre los textos de Patricio Pron, de Enzo Menestrina, resalta la hibridación de géneros y la transgresión del pacto de lectura como elementos colectficionales en su obra.

En una obra artística, la pluralidad y la polifonía la establecen la mezcla de medios, como la *mise en abyme*, la incorporación de documentos factuales, fotografías, instalaciones, *memorabilia*, *performance*, indiciencia o indexicalidad, y el diálogo multidireccional con el observador de la obra de arte. El ejemplo de Núñez nos muestra efectos similares a los encontrados en la narrativa en la experimentación con la representación del cuerpo a través de la repetición del autorretrato, alterado por el color o por otros objetos —documentos, vendas, etc.— o por el llamado directo al receptor con palabras

del pintor-personaje en la obra que establecen el diálogo del yo con el tú y la creación del nosotros.

EXPERIMENTACIÓN

La experimentación es otro rasgo significativo de la colectficción, tanto en la narrativa como en los medios audiovisuales. Así se aprecia en el experimento realizado por Oliver Laxe, que da como resultado la película *Todos sois capitanes*, analizado por Agustín Gómez y Marta M. Mata en su ensayo; una nueva aproximación a la colectficción donde lo colectivo surge de la conversión de los protagonistas de actores sociales en autores.

Ejemplo abarcador de experimentación a través de la pluralidad, la polifonía y el juego, es la experiencia analizada por Dóra Faix en su ensayo sobre la obra pictórica de Sophie Calle y las obras narrativas de Paul Auster y Enrique Vila-Matas. El resultado final es la configuración de la imagen de una época y una sociedad “en la cual se produce un sentimiento de colectividad entre los artistas y los lectores (o espectadores) de sus obras que no solamente surge a través de diferentes géneros artísticos sino también mediante un aparente juego, el experimento ‘colectficcional’, que transmite un mensaje universal sobre el mundo que nos rodea a todos” (Faix 2022).

De este modo, con la presencia de todos o algunos de los recursos descritos, la obra puede convertirse para cada lector u observador en la colectficción de una época dada gracias a la suma de recuerdos, sueños, conocimientos, experiencias que cada quien pueda añadirle partiendo del código referencial común propuesto, del juego, de la invitación a ser parte del universo colectficcional. Como describe Erwin Snauwaert en su ensayo sobre Juan Gabriel Vázquez, “la representación arquetípica de la realidad histórica es cuestionada por un escepticismo colectivo dando paso a la colectficción” (2022).

LA COLECTFICCIÓN COMO RECONFIGURACIÓN COLECTIVA DE UNA ÉPOCA

En su ensayo “De la autoficción a la antificción: el coraje de escribir la verdad”, Manuel Alberca sitúa la autoficción en las décadas del pos-68

a 2007, etapa que llega a su fin con la crisis económica del 2008, y añade que la autoficción captura el espíritu de una época caracterizada por el capitalismo globalizado y el neoliberalismo que uniformizaba a los sujetos (Alberca 2017: 307). Sin embargo, no hay que olvidar que el neoliberalismo tiene su apogeo en los años setenta y ochenta como una reacción al avance de los gobiernos socialdemócratas o socialistas y al subsiguiente fracaso de los mismos. Podríamos añadir que el neoliberalismo promulgaba el triunfo del individualismo y el bienestar individual versus el bien común, a lo que contribuyó, sin duda alguna, el efecto dominó causado por el desarrollo de Internet y su paulatino acceso cuasi-universal gracias a la expansión del uso de los teléfonos inteligentes y del auge y masificación de las redes sociales. Pero en 2008 se produjo la crisis de la burbuja inmobiliaria, y en 2020, cuando la economía estaba resurgiendo se desató la pandemia de COVID-19 y la verdad sobre esa uniformidad y quimérica democratización quedó al descubierto.

Si al hablar del rol social del escritor aceptamos, con Gustavo Gac-Artigas, que “la historia no se repite” [que] ‘somos nosotros quienes no hemos tenido la entereza y la fuerza necesarias para cambiar y así cambiar el rumbo de la historia” (diciembre 2021), y con Bajtín (*Teoría y estética de la novela* 1989) que el género literario es como un organismo vivo que se produce no solamente en el contexto reducido de la historia literaria, sino también en uno más amplio, el cultural y social, como respuesta a una necesidad histórica, podríamos concluir que la colectficción como modalidad creativa surge como reacción al individualismo contenido en la autoficción y al anquilosamiento del género al que hace alusión Alberca dentro del marco de las crisis sociales que vivimos. Es decir, que surge como una respuesta de la literatura y el arte para combatir el triunfo del individualismo y la marginación exacerbados por las crisis económica y sanitaria.

En estos momentos de crisis que se intersecan y se suceden, la colectficción representa entonces una propuesta estética de los escritores y los artistas para que volvamos los ojos a la necesidad de recuperar la idea olvidada del bien común, incluyendo la necesidad de inclusión de aquellos seres marginados o invisibilizados a través de obras que compartan las vivencias de una sociedad que busca soluciones escuchando las voces de todos, llamando al lector a ensayar en la ficción la reconfiguración de la realidad. En palabras de

Gustavo Gac-Artigas: “Estamos viviendo una época que nos confronta y nos lleva a ver nuestro papel como individuos y como parte de ella de otra forma; más amplia, más abierta, más inclusiva, menos idealista y más analítica” (entrevista inédita, diciembre 2021).

Bajo esa premisa, creemos que los estudios incluidos en este volumen, en su conjunto, nos muestran que la colectficción, en tanto acto de creación, en tanto acto colectivo, representa un acto político, y aunque se manifiesta de diferentes formas, el objetivo final es el mismo: la transgresión para que “la lectura [sea] ante todo un momento de comunión, de comunicación entre el autor (que es otros) y el lector, en el que se reconfiguran “la intimidad del yo creativo, su obra y la sociedad que lo rodea” (Souquet 2022), el instante en el que yo es tú, es nosotros, como lo describe Julia Negrete Sandoval en su ensayo sobre *La muerte me da*, de Cristina Garza. Es decir, el momento en que las obras transgreden los confines restrictivos del yo en aras de un aglutinador y político nosotros, característico de un contexto sociohistórico de crisis como el del momento presente (López-Gay, 2020).

CARTOGRAFÍA DE ESTE VOLUMEN

Partiendo de los parámetros sistematizados a partir del análisis de *Y todos éramos actores*, de Gustavo Gac-Artigas, y en el estudio sobre las obras de Guillermo Núñez, hicimos un llamamiento a investigadores de una diversidad de países que trabajaban con las escrituras del yo. La respuesta nos hizo constatar que la colectficción se ha estado dando en textos narrativos a uno y otro lado del Atlántico, así como en expresiones de lo audiovisual como la pintura, el cine o las artes escénicas, lo que queda demostrado en los artículos aquí reunidos. De ahí la diversidad en los artículos incluidos. En ellos se analizan obras y autores del mundo hispánico y su inserción en la modalidad de la colectficción, o se aborda la colectficción en experiencias cinematográficas, de fotografía o de artes visuales de algunos creadores. La selección tomó en cuenta el objetivo de la antología: hacer avanzar la investigación sobre la colectficción en la literatura, pero también en otros medios artísticos, es decir, en función de su aporte a la investigación y al desarrollo de la incipiente teoría sobre la colectficción. Si la colectficción, en su cariz referencial, pretende

ser la representación de una época⁸, es importante desentrañar la correlación y el diálogo que se establece entre las diferentes representaciones del arte en un momento determinado.

Coincidentemente, las fechas de publicación de las obras analizadas bajo la luz de la colectficción oscilan entre 1992 y 2020, con excepción de *La feria*, de Juan José Arreola, publicada en 1963. Los autores estudiados provienen de —en orden alfabético— Argentina, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, México y Uruguay y los medios estudiados son literatura (narrativa), cine, arte y fotografía. La interdisciplinaridad de dos de los estudios, la inclusión de análisis tan necesarios como oportunos sobre literatura gay y trans, junto a la muestra de países representados, propician la reconfiguración de la colectficción de una época, la del puente entre el siglo pasado y este en que vivimos.

Sabido es que el género literario precede a la teorización. Los artículos de este volumen proveen un corpus de obras considerable para expandir la teorización sobre la colectficción que comenzó con la novela *Y todos éramos actores* y las obras de Guillermo Núñez. En ellos ha quedado establecido que los recursos y estrategias colectfccionales los han utilizado diferentes autores de narrativa o artistas plásticos o audiovisuales sin que hayan sido referenciados con ese nombre.

Los primeros ocho ensayos exploran el paso de la autoficción a la colectficción en obras literarias, incluyendo la literatura de autores representativos de las comunidades LGBTIQ+ —el noveno—, la colectficción transgrediendo géneros artísticos (literario y visual), geográficos y sociales, y —el último— la colectficción en el ámbito audiovisual, más específicamente en el cine.

“Vivir para contarla: de la autoficción a la colectficción en la literatura y las artes”, de mi autoría, abre el volumen para ubicar los parámetros de búsqueda y las bases sobre las cuales se asientan los estudios originales que lo conforman.

Le sigue el texto de Erwin Snauwaert, “Figuras receptoras y ‘colectficción’: *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez”, el cual nos sumerge en las estrategias utilizadas por el autor colombiano para crear un pacto de lectura colectficcional, particularmente la escenificación de una

⁸ Véase la contribución de Priscilla Gac-Artigas a este volumen, pp. 33-61

pluralidad de narratarios situados en diferentes niveles narrativos quienes, al romper la pared entre el mundo del relato y el contexto receptor real, establecen una especie de *theatrum mundi* en el que la representación arquetípica de la realidad histórica es cuestionada por un escepticismo colectivo, dando paso a la colectficción.

En “Prologar la vida: ‘colectficción’ en la escritura comunicacional de Mario Levrero”, Constanza Tanner describe y analiza los mecanismos utilizados por el Levrero autor, narrador y personaje de *La novela luminosa* para interpelar de manera consciente e inconsciente al lector e invitarlo a adentrarse en un proceso de constitución mutua y simultánea de colectficción, en el que convergen las personas que lo rodean y la sociedad uruguaya en general. Su estudio busca dejar al descubierto las huellas de esta interpelección a la perspectiva del lector, de la apertura que esta produce hacia el momento en que se intersecan las líneas del mundo configurado por el texto y el mundo del lector que propician el paso de una obra autoficcional a una colectficción.

El artículo de Enzo Matías Menestrina, “Por el camino intrincado de la teoría. El viraje de la autoficción en la narrativa argentina reciente: entre la ‘auto-socio-biografía’ y la ‘colectficción’ en las obras de Laura Alcoba y Patricio Pron”, centra su análisis en obras que tocan la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) o la Guerra de las Malvinas (1982), así como las que recuperan recuerdos violentos de momentos particulares de la historia argentina tomando como soporte las narrativas de Laura Alcoba y de Patricio Pron. Dentro de ese entramado se busca responder a preguntas como: ¿cuáles son los mecanismos escriturarios y procedimientos literarios que permiten dar cuenta de estas variantes?, ¿cómo son plasmadas en la escritura?, ¿en qué medida y bajo qué circunstancias se pueden aplicar a estas obras los términos de auto-socio-biografía (Ernaux 2000) y de colectficción (Gac-Artigas 2017) en la literatura argentina de los últimos años?

Por su parte, Julia Érica Negrete Sandoval, en “Un desafío a la autoficción: de la autoría individual a la autoría colectiva en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, nos describe la relación de Rivera Garza con la escritura-lectura para adentrarnos en las estrategias por ella utilizadas para cuestionar la autoría individual y abrir paso a una especie de autor colectivo. En este proceso, señala Negrete Sandoval, la escritura no es definida por el género

sexual de su creador sino por el lenguaje mismo, destacando la neutralidad autorial implícita en el acto creativo al interior del cual la autora acuerda un espacio al lector conminándolo a involucrarse activamente en el desarrollo de la trama, poniendo en jaque la noción de autoría que prevalece en la literatura occidental y convirtiéndolo así en aliado del nosotros característico de la colectficción.

En “Identidad autoficcional trans y ‘colectficción’ en *Las malas*, de Camila Sosa Villada”, Mario de la Torre-Espinosa nos pasea por el universo de la literatura trans, entendida como la literatura escrita por mujeres trans, ciudadanas marginadas por la sociedad, víctimas de violencia, tanto física como simbólica, invisibilizadas, además, en la lengua, la literatura y las artes en general. En la obra, resalta Torre-Espinosa, el autor-narrador-personaje autoficcional trans se colectiviza y narra desde un yo que se abre a un nosotras, pasando de la autoficción a la colectficción, reconfigurando así el imaginario sobre el mundo de las mujeres trans.

El estudio sobre una obra trans da paso a “Fernando Vallejo: de la ‘ombligoficción’ a la ‘colectficción’”, análisis que hace Lionel Souquet de la obra de este autor colombiano, parte de un estudio más amplio que envuelve la de otros tres escritores conocidos por su orientación sexual gay: el cubano Reinaldo Arenas, el chileno Pedro Lemebel y el argentino Manuel Puig. De modo similar a la obra de Sosa Villada, los textos de Vallejo aquí analizados dan cuenta de la construcción de una identidad homosexual subversiva que transgrede las fronteras para crear una colectficción en la que se reconocen los millares de seres anodinos, anónimos, marginados y socialmente invisibilizados que la han ayudado a construir. Al “desparticularizar” sus conflictos internos para darles una dimensión colectiva y política, afirma Souquet, transforman entonces el “ombliguismo” solitario de la autoficción en una colectficción abarcadora y comprometida.

Cierra la sección de la colectficción en textos exclusivamente literarios el artículo “Elementos de autoficción y ‘colectficción’ en cuentos de Juan José Arreola”, de Iram Isai Evangelista Ávila, que se centra en la clasificación de los elementos autoficcionales y colectficcionales en la obra de este escritor mexicano. Para su estudio, Evangelista Ávila utiliza parte de su novela *La feria*, donde la vida del autor es ficcionalizada, y de los textos “Anuncio” y “Astronomía”.