

José Manuel González Álvarez: *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos xx-xxi)*. Madrid: Visor, 2021, 173 pp.; Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe (eds.): *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021, 345 pp.

Pese a lo pronosticado por algunos agoreros, la autoficción no solo continúa viva y coleando, sino que sigue captando el interés de los estudiosos de la literatura y otras artes, como el cine, el teatro o el cómic. Como botón de muestra, estos dos volúmenes que, desde perspectivas muy diferentes, logran poner de manifiesto hasta qué punto el debate en torno a la autoficción se está enriqueciendo últimamente con la incorporación de nuevas perspectivas teóricas y metodológicas, alumbrando nuevos sentidos con respecto a esta modalidad creativa.

La monografía de José Manuel González Álvarez, *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos xx-xxi)*, profundiza brillantemente en la conexión entre los estudios autoriales—divulgados en los países de habla hispana por teóricos como Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras, Juan Zapata, Lorena Amaro o Eleonora Cróquer, en diálogo con la crítica francesa—, situando el concepto de autoficción en el espectro más amplio de la autorrepresentación y la creación de imágenes de autor. El trabajo de González Álvarez desborda por lo tanto los estrechos límites de la autoficción—circunscrita a la identidad nominal entre autor y narrador en combinación con tramas inventadas o, al menos, en las que se dan cita la factualidad y la ficcionalidad generando una suerte de narración paradójica—, al entender la autofiguración como ese espacio en el que confluyen las diversas aristas de la escenografía autorial a través de la cual los escritores buscan legitimarse y visibilizarse dentro del campo cultural. Esas formas de ser autor arraigarían, en el caso de algunos nombres señeros de la literatura argentina, en la herencia de Macedonio Fernández, cuyo proyecto escritural y autorial se basaría en el hermetismo, lo ilegible, la noción de extranjería, la idea de postergación y digresión o el antirrealismo, entre otros, y que incluiría, más allá de lo expresado en el texto, una serie de gestos extra y paratextuales que influyen de manera decisiva en la recepción de las obras.

De este modo, González Álvarez no solo elabora un corpus de autores unidos por una determinada genealogía, sino que ofrece una serie de claves que conforman, a partir de Macedonio, “una trama familiar” en la que se dan cita los diversos posicionamientos de la literatura argentina a lo largo de buena parte del siglo xx hasta llegar a nuestros días. Dicha pugna por la legitimidad

se concreta, en algunos casos, en la adhesión al proyecto macedoniano y en otros en el elocuente ocultamiento de su huella. Así, la primera parte del libro recorre las posturas de autor desplegadas en *Museo de la Novela de la Eterna* y otros textos, involucrando tanto el proyecto narrativo de Macedonio Fernández como su identidad autobiográfica. La segunda parte se detiene en algunos homenajes explícitos a este autor por parte de escritores centrales del campo cultural argentino, como Borges, Cortázar o Piglia, quienes en la revalorización de Macedonio escenifican sus propias figuraciones autoriales. Se da cuenta, por ejemplo, de la reivindicación hiperbólica que de él hace Jorge Luis Borges, cuya exagerada defensa termina por generar efectos paralizantes: el mito de la oralidad, el criollismo, el elogio del personaje genial antes que del escritor excelente, desemboca en “una operación eliminadora de lo que el legado textual macedoniano contenía de calado intelectual, sustituyéndolo sibilinaamente por una rememoración brumosa que guiara al metafísico por la senda de la liviandad” (46). Al contrario, el empeño de Julio Cortázar en reivindicar el impulso transgresor de la literatura de Macedonio Fernández choca con su propia práctica escritural, caracterizada, sí, por lo insólito y el antirrealismo, pero organizada en tramas coherentes y bien desarrolladas, a diferencia de las de su supuesto precursor. La deuda sería, pues, más epidérmica que real y el sentido de esa adhesión resultaría algo interesado: a través de esta, Cortázar lograría situarse en una genealogía de autores y convertiría tanto su literatura como su posición en el campo literario en algo inteligible para los lectores. Ricardo Piglia, por su parte, conectaría con Macedonio de forma indirecta, mediante la apropiación de Borges: la intertextualidad, la metatextualidad, la creación de *alter egos*, la vida fagocitada por la escritura, etc. constituirían gestos contra canónicos que, de forma paradójica, le permitirían alcanzar un lugar central del canon, dentro de la órbita del autor de *Ficciones*.

La tercera parte del libro se detiene en algunos nombres relevantes del panorama contemporáneo y actual, desde el mismo Piglia a Félix Bruzzone, pasando por Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, César Aira, María Moreno o Dalia Rosetti, autores todos ellos herederos de Macedonio en sus modos de autorrepresentación, cuando no en muchos de los rasgos que caracterizan sus obras. González Álvarez analiza algunos de sus textos más significativos a la luz de sus estrategias autoriales, esas que consisten en “diseñar una maniobra de asimilación u ocultación fiando el crédito literario (Sapiro) de otro autor una inserción propia en el campo” (79). Así, Héctor Libertella, en su pretensión de ilegibilidad y de hermetismo, en su “política de lo póstumo” y de lo provisional (80) estaría reclamando la ascendencia de Macedonio. Lo mismo que Lamborghini, quien, por su lado, se opondría a Piglia en su empeño por hacerse visible. Estas polaridades estarían en el origen de la oposición Piglia-Libertella y, a su vez, contrastarían con otra antítesis, la de Piglia-Aira, al presentar como irreconciliables la “solemnidad bibliófila” del primero y la naturaleza “bufonesca” del segundo. Eso a pesar de que dichas expresiones de la autoría provienen del tronco común de “la no-escritura” de Macedonio Fernández y a pesar también de que Aira se resiste, siempre que se presenta la ocasión, a aceptar dicha filiación. Lo mismo

sucede, aunque al revés, con Félix Bruzzone o Daniel Guebel, cuando niegan o minimizan la impronta de Aira, distanciándose de él, aun si sus respectivos proyectos narrativos presentan bastantes puntos en común.

Se trata, en suma, de un libro inteligente, muy esclarecedor con respecto a las estrategias de autofiguración —autofiguración que a veces se expresa a través de lo autoficcional— de algunos de los autores más importantes del canon de la literatura argentina. La conjunción de teoría literaria con las herramientas de la crítica y la hermenéutica hacen de este volumen un texto fundamental tanto para quienes se interesan por la narrativa rioplatense, como para los estudiosos de la autoficción, las diversas formas de la autorrepresentación y la autorialidad.

El otro libro que quiero mencionar aquí ha sido publicado por la editorial Iberoamericana, que tanto ha hecho por divulgar las temáticas de las que estos se ocupan. Así, en Iberoamericana han aparecido las monografías de Vera Toro *"Soy simultáneo": el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017) y Patricia López-Gay *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida* (2020), dos trabajos imprescindibles para entender la autoficción, así como varios volúmenes colectivos sobre cuestiones centrales o aledañas a dicho fenómeno.

Uno de esos trabajos es *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*, editado por Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe, especialistas de la Universidad de Lieja, quienes defienden la existencia de un "pacto lúdico", el cual definiría eso que Colonna dio en llamar "autoficción fantástica" y que se distanciaría del "pacto ambiguo" conceptualizado por algunos teóricos de la autoficción —con Manuel Alberca, en España, a la cabeza—, característico de las autoficciones biográficas, en las que es harto difícil distinguir lo factual de lo imaginado.

Cabe decir que el problema terminológico que ha perseguido a la autoficción desde sus inicios —cuando Doubrovsky, en 1977, estampara dicho neologismo en la contracubierta de su novela *Fils*— persiste también en el caso de la variante "fantástica". Bajo ese marbete Colonna, en su tesis de 1989 y, más tarde, en el libro de 2004, aglutina un buen número de aspectos muy diferentes tanto en el plano temático como en el estilístico: por un lado, la presencia de elementos imposibles que transgreden la noción de realidad representada en el texto ("El Aleph" de Borges), la alteración de la lógica del relato gracias al empleo de lo onírico o la distorsión surreal (*Aurora* de Michel Leiris), el planteamiento contrafactual que obliga al lector a conocer determinados aspectos de la vida y de la obra del autor (*Pornografía* de Gombrowicz); y, por el otro lado, en el plano formal, la modulación paródica (*Pornografía* dialoga con un cierto tipo de novela decimonónica), el espesor lingüístico (el estilo barroco de *Transatlántico* también de Gombrowicz), el empleo de la imagen poética y del lirismo (*Aurora*). La elección del adjetivo "fantástico" para calificar un cierto tipo de autoficción resultaría, pues, inapropiada, al remitir, aunque sea de manera involuntaria, a un concepto muy debatido en la teoría y crítica literarias, con un contexto de aplicación más o menos reconocible. Está ya muy asumido que lo fantástico implica la irrupción de lo imposible en el mundo representado, el cual, a su vez, se rige por

las mismas leyes que gobiernan el mundo empírico; de este modo, lo fantástico hace intervenir nuestra idea de realidad, al tiempo que nos obliga a llevar a cabo una lectura referencial del texto. Algo que sucede en muy pocas autoficciones.

Para salvar ese escollo y no traicionar la denominación que le da Colonna y que, ciertamente, es la que se ha extendido en el ámbito de los estudios en torno a la autoficción, los editores de este libro prefieren utilizar la noción de "pacto lúdico", que sí permite amalgamar textos de muy diversa estirpe, en la medida en que estos comparten, en distintos grados y maneras, una decidida voluntad antirreferencial. Así, la primera parte, dedicada a las "Reflexiones teóricas", presenta trabajos sobre la ciencia-ficción autoficcional, ilustrada por la novela de Pablo Martín Sánchez *Diario de un viejo cabezota* (a cargo de la especialista del género Teresa López-Pellisa); la narrativa metaliteraria de Norberto José Olivares, estudiada por Javier Ignacio Alarcón, que, aunque incluye motivos clásicos de lo fantástico, como el del vampiro en la novela *Un vampiro en Maracaibo*, trufa el texto de abundantes elementos disruptivos y distanciadores; o la narración perturbadora basada en la metalepsis, con ejemplos de obras de Borges, Gustavo Nielsen y César Aira, de la mano de Sabine Schlickers. El último texto de esta primera sección contiene la propuesta de Nicolas Licata, autor de una excelente tesis doctoral sobre el tema, quien de nuevo sortea los peligros de la "autoficción fantástica" rebautizándola "autoficción inverosímil". Con una sistemática encomiable, Licata analiza el pacto lúdico desde la teoría del juego, recorriendo los textos teóricos más importantes (Picard, Schaeffer, Huizinga, Caillois), que, desde la psicología, la sociología o la historia de la cultura, apuntalan la idea de la ficción como juego. Desde esos marcos de interpretación, Licata entiende la autoficción como "la versión lúdica de la autobiografía" (102); sin embargo, el suyo no sería "un juego de tipo *paidia*, sino de tipo *ludus*, es decir, un juego reglado, pero un juego reglado engañoso que adoptaría una apariencia en la que parece reinar la *paidia*, la ficción sin límites y sin control" (109).

Desde esta concepción, el resto del volumen lo conforman tres partes más: una dedicada a los "Antecedentes y precursores", una segunda a las "Autoficciones contemporáneas" y la última a la "Memoria histórica y [el] cine". Entre los precursores destacan los relatos satíricos producidos durante la Restauración española, de cuyo análisis se ocupa Álvaro Ceballos Viro; Jorge Luis Borges proyectado/ficcionalizado en sus narraciones, estas sí plenamente fantásticas ("El Aleph", "Borges y yo", "El otro"), en el estudio de Rafael Olea Franco; *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato, gracias a Julia Erika Negrete Sandoval; y algunos relatos de Mario Bellatin, en un segundo trabajo de Nicolas Licata, centrado esta vez en la multiplicación de yoés, el travestismo identitario y la "dilución" del autor, que permiten emparentar muchos textos de este escritor con el *Nouveau roman* y la crisis del personaje literario.

La parte en torno a las "Autoficciones contemporáneas" incluye diversos estudios sobre Manuel Vilas, César Aira, Armando Vega-Gil y Claudia Ulloa Donoso, a cargo, por este orden, de Lieve Behiels, Pedro Pujante, Marco Kunz y Bieke Willem. Con la salvedad de Ulloa Donoso, cuyos cuentos sí presentan a veces algunos elementos fantásticos, con potenciación del efecto ominoso, la obra del

resto de autores compartiría rasgos cercanos a la mascarada, lo delirante, lo absurdo o lo conjetural. De igual manera, los tres trabajos que componen la última parte del volumen se caracterizan por señalar un buen número de elementos autorreflexivos, presentes en "Sueño con medusas", de Félix Bruzzone, y *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez; los documentales *Nadar*, de Carla Subirana, y *La jungla interior*, de Juan Barrero; y las películas *Los rubios*, de Albertina Carri, y *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez. El capítulo de Rahel Teiher sobre Bruzzone y Perez se centra en la presencia de lo fantasmal a través del análisis de los sueños insertos en los relatos de ambos autores argentinos, mientras que el trabajo de Mario de la Torre sobre los documentales de Subirana y Barrero y el de Julio Prieto sobre *Los rubios* y *Estrellas* interpretan la inclusión de elementos de irrealidad (escenas recreadas donde la memoria no llega, en contextos traumáticos, como la herencia de la guerra civil y el franquismo, el drama de los desaparecidos en Argentina o la vida en las villas miseria) como señales de un profundo sentir político, que, a través de la parodia y otros recursos distanciadores, como la metalepsis o lo surreal, buscan generar un extrañamiento que actúe sobre la conciencia del espectador.

Si bien el libro de Licata, Taher y Vanden Berghe evidencia hasta qué punto las formas "puras" de lo fantástico siguen siendo marginales en la esfera de lo autoficcional —y creo que deberíamos seguir meditando sobre ello—, las lecturas de tan variadas obras resulta no solo muy sugerente, sino extremadamente oportuna en un momento en el que se hace necesario interpretar la autoficción no tanto desde el referente y lo factual como desde los dispositivos —a menudo irónicos— que movilizan los textos más interesantes que esta modalidad artística ha producido hasta la fecha.

ANA CASAS
Universidad de Alcalá
ana.casas@uah.es