

JUEGOS AUTOFICCIONALES EN LA OBRA DE MANUEL VILAS

SONIA GÓMEZ
Université de Lausanne

A la memoria de mi prima Tere

Para Sartre, la literatura como práctica estética responde al principio fundamental de "libertad como origen y como fin", lo cual constituye la piedra angular de la fe absoluta de tantos escritores y poetas. Explorar los límites de un género, descubrir nuevas vías de expresión, o subvertir los esquemas teóricos parecen ser usualmente los caminos más indagados. La libertad adentra al creador en el terreno de la experimentación con lo cual la manipulación, la alteración o la deformación son las prácticas más corrientes para poner a prueba el género y la posición misma del creador. En este sentido, Paul Ricoeur (2013: 84) sostiene que "le théâtre et le roman contemporains sont devenus de véritables laboratoires où se déploient des expériences de pensées où l'identité narrative du personnage se trouve soumise à des variations imaginatives en nombre illimité". Reconocer que ciertos géneros literarios se prestan mejor a la novedad y a la mutación se puede discutir, pero admitir que la novela ha sido el punto de mira de innovaciones o de emancipaciones de ciertos principios es una evidencia. Dubrovsky, en su obra *Fils* de 1977, abre las puertas a un nuevo terreno de experiencias y de juegos en torno al concepto de autoficción convertida, desde entonces, en una de las canteras más abiertas y más vivas de la literatura actual. Explorar este territorio sin fronteras es deshilar los "entrelacs", que forman el tejido narrativo de la obra. De este modo, la descomposición nos llevará no sólo a vislumbrar las técnicas narrativas o los procedimientos manejados por el autor, sino también a considerar las consecuencias de estas vías de experimentación.

La literatura española ofrece un panel nutrido de muestras autoficcionales, digno de una paleta de degustación, así como un corpus de estudio pertinente. En este sentido, la producción narrativa de Manuel Vilas, es decir *Magia* (DVD, 2004), *España* (DVD, 2008), *Aire Nuestro* (Alfaguara, 2009), *Los Inmortales* (Alfaguara, 2012) y *El luminoso regalo* (Alfaguara, 2013), presenta una estética propia, marcada por características específicas como el humor, las referencias culturales heterogéneas o inclusive la autoficción. Esta última constituye una vía de lectura y de interpretación que es un verdadero desafío para los lectores y críticos que abordan la obra vilasiana. Sin embargo, abordar su obra bajo el prisma de la autoficción no parece ser el eje más obvio, puesto que Vilas no practica una escritura autorreferencial canónica, sino que aboga más bien por un experimento literario: los juegos autoficcionales.

No es fácil referirse a una definición consensuada de autoficción, porque la característica fundamental reside precisamente en la relación de oxímoron entre lo real y lo ficticio, es decir "fiction, d'événements et de faits strictements réels" (Vilain 2009: 9). Es imprescindible aceptar la hibridación del género, reafirmada en la cita siguiente (Vilain 2009: 13): "Concevoir, en revanche, l'autofiction comme un indécidable, un monstre hybride, qui ne saurait ou voudrait choisir entre le factuel et la fiction, et définir l'autofiction en propre par cette caractéristique paradoxale et constitutive du genre, qui fait de tout récit une fiction latente, solutionne le problème une fois pour toutes".

Este "monstruo híbrido" encierra una amalgama, una alquimia de elementos tanto ficcionales como reales, vinculados al mismo tiempo con la realidad pasada o presente del autor. Esta particularidad fomenta el pacto de lectura, puesto que suscita la curiosidad del lector e interpela su propensión investigadora. En otras palabras: debido a la carga de datos autorreferenciales que proporciona la narración, el lector se adentra poco a poco en el cerco más íntimo del autor. Ahondando en la determinación del concepto, Philippe Gasparini propone una definición múltiple y abierta:

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. (Gasparini en Vilain 2009: 19)

Si recogemos una parte de las características sugeridas por Gasparini, la obra de Manuel Vilas se aproxima considerablemente al género autoficcional. De hecho, tanto *Aire Nuestro* (2009) como *Los Inmortales* (2011) son novelas saturadas por la fragmentación, puesto que ambas obras presentan una veintena de relatos independientes con personajes diferentes e intrigas variadas, reunidos por un relato-marco inicial que, en parte, justifica el reagrupamiento bajo la forma novelesca. Por otro lado, la escritura vilasiana está marcada por la oralidad, la alteridad y el disparate; el autor opta por un vocabulario accesible y contemporáneo. Todo esto con una buena dosis de humor y de rechifla.

En *Aire Nuestro*, por ejemplo, nos situamos en una cadena de televisión que promociona programas o canales, característicos de los géneros televisivos

como el documental, la serie o el noticiario. En uno de esos programas-capítulo, se produce una anécdota informativa con respecto al Rey Juan Carlos:

Es el 19 de julio de 2022 y el Rey de España Juan Carlos I agoniza en un hospital de la Nueva Ciudad Deportiva del Real Madrid, pero aún está consciente y lúcido, aún le quedan unos días. Ha pedido que pongan delante de su cama los últimos trofeos del Real Madrid. Pide hablar con su hijo Felipe de Borbón a solas.

- ¿Te acuerdas de aquel escritor español que se llama o llamaba, no sé si vive todavía, Manuel Vilas? –le pregunta Juan Carlos a su hijo—. Sí, aquel escritor que dijo en una novela o en un ensayo, vamos, en algún sitio, dijo algo así como que los grandes mandatarios estábamos alienados; que la alienación se cebaba más en los reyes, en los presidentes de Gobierno, en los presidentes de las multinacionales, de los bancos internacionales que en los pobres, que en la gente del Tercer Mundo, y todo eso. (Vilas 2009: 145)

Además de las características mencionadas anteriormente, Vilas se sirve aquí del autocomentario practicado de manera indirecta gracias a los mecanismos de la ficción. En este ejemplo, el propósito del personaje de Juan Carlos expone los principios ideológicos del autor puesto que aparece tan ficcionalizado como su personaje. El procedimiento se hace todavía más alambicado cuando, finalmente, los argumentos del autor reportados por el otro personaje, Felipe de Borbón, se convierten en las piedras que éste tira sobre su propio tejado.

Para Vilas, la autoficción es una especie de artefacto literario, en el que caben el juego de palabras o de ideas y la intriga estrafalaria dentro de la cual los elementos verídicos y ficcionales se mezclan alegremente. A este respecto, si volvemos a lo que dice Gasparini (2012: 182), la autoficción es como “un cocktail que comprendiera tres dosis de autobiografía por una de novela”. Paradójicamente, sería más pertinente afirmar, en el caso de Vilas, que la dosificación se ha invertido, puesto que la ficción es el ingrediente principal. Es obvio que hay más ficción que autobiografía. Además, abusa abiertamente de los principios fundamentales del género autoficcional para crear una atmósfera festiva y jocosa, cuyo escenario es la celebración, el espectáculo, el gran teatro del mundo, donde cada cual recapacita, se transforma y se reinventa. El autor se apropia del poder otorgado por la literatura para crear seres ficticios en los que habita, a los que da vida y hace vibrar. Una construcción de envoltorios vacíos como máscaras que esperan entre los bastidores de la creación.

Progresivamente, esas entidades huecas se van caracterizando por cualidades, emociones y rasgos físicos, pero sobre todo por sus nombres. Con respecto a la autoficción, Manuel Alberca (2012: 245) afirma que “la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector...”. De ahí que Vilas atribuya sin complejos su nombre a una extensa serie de personajes. Dicha coincidencia onomástica produce mecanismos variados de nominación que pueden ser por combinación, por sugestión, o inclusive por omisión. Por lo tanto, podríamos proponer la clasificación siguiente: homonimia total, homonimia parcial y homonimia sugerida.

En primer lugar, en el caso de la homonimia total, la primera aparición se ubica en la novela *España* (2008), en la que la referencia onomástica está acompañada por una fotografía. La particularidad de esta obra reside en la heterogeneidad interna: cada capítulo se convierte en una unidad intrínseca tanto por los temas como por los personajes. Esta novela pretende presentar una concepción generalizada de la España histórica y social donde se pone en cuestión las nociones de identidad nacional española, pero también la propia crisis de identidad del narrador y del concepto mismo de la narrativa en Occidente enfrentados a un futuro tecnológico.

En uno de los capítulos, el narrador nos describe principalmente su piso evidenciando sus particularidades y defectos. A pesar de la presencia fotográfica y de la explicitación del nombre, el apartamento es el tema central de esta unidad. No obstante, se percibe la burla y el tono humorístico, pues, por un mecanismo de inversión, lo que aparece en primera instancia, es decir el piso, caracteriza al sujeto correlacionado, el propietario. Los problemas de cañerías atasgadas que producen olores nauseabundos o las molestias auditivas provocadas por el ascensor son sencillamente síntomas del malestar del casero, personaje que se llama Manuel Vilas Vidal. Por un proceso casi metonímico, reforzado por la presencia de la fotografía y las referencias al nombre completo del personaje, la identificación entre sujeto y objeto evidencia explícitamente que el piso se convierte en el espejo de su inquilino, un personaje aislado y enfermo. Si consideramos la estructura interna del relato, esta interpretación viene reforzada por su colocación entre la referencia al propietario al inicio y luego al final, a modo de firma, y la fotografía, que se sitúa entre los nombres. Por lo tanto, la refracción se materializa por esta doble referencia y la presencia iconográfica.

En otro capítulo, el texto se refiere a dos "escritores más o menos españoles, José María Pérez Álvarez y Manuel Vilas, [que] pasean por el casco viejo de Santiago de Compostela" (Vilas 2008: 153). Esta segunda referencia explícita abrirá oficialmente las puertas a los múltiples "Manueles Vilas" que aparecerán a lo largo de sus obras, como en *Aire Nuestro* (2009) o en *Los Inmortales* (2011). Sin embargo, esta relación concreta entre ficción y realidad chocará con el universo relatado, basado en la inverosimilitud creada por las posibilidades de la ficción, como, por ejemplo, los paseos psicodélicos con personajes ficticios (Vilas 2008: 53-155), una carta recibida de su padre fallecido (Vilas 2009: 249-254) que se queja del uso de su nombre y de su imagen (que, lógicamente, también se llama Manuel Vilas; este desdoblamiento, o bien la reduplicación o la multiplicación de los personajes por nombre e imagen, nos recuerda la técnica de las cajas chinas), o el arraigo inverosímil del personaje en un futuro lejano e imaginado –la distancia temporal le permite al autor inventar comentarios potenciales sobre su obra– (Vilas 2011: 195-214).

Después de este breve recorrido, podemos constatar que cada referencia relacionada con el autor real está inmediatamente puesta en tela de juicio por una multitud de elementos ficticios, que impiden la conexión analógica entre personaje y autor real. En este caso, según Vincent Colonna (2004: 75), la autoficción sería más bien *fantástica*, dado que el autor "transfigure son existence et

son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur". El autor-personaje es únicamente un elemento ficticio añadido a la intriga, que no se corresponde en absoluto con la realidad del propio autor. Retomando nuestra metáfora de las máscaras, consideramos, en efecto, que el uso de una entidad hueca, que comparte accesoriamente el nombre del creador, se pone al servicio de la ficción. Consciente de la crisis del personaje literario, Vilas había precisado en una entrevista que, a pesar de toda la ingeniosidad posible, sería utópico crear nuevos personajes literarios dignos de Don Quijote o de Don Juan. Por esta razón, el autor pretende abiertamente jugar con las propiedades de la ficción para proponer una visión estética y literaria desarraigada de cualquier vínculo con la tradición. El nuevo personaje es como una página en blanco, un espacio vacío, que se puede rellenar de manera legítima. El autor afirma, pues, su propiedad sobre el nuevo personaje que se convierte en una marca registrada con la que puede jugar y transformar a su antojo. Como cada individuo es único, y que cada uno es libre de hacer lo que quiere con su persona, referirse a sí mismo es la mejor manera de potenciar esa libertad creativa. Por otra parte, Vilas utiliza con parsimonia los elementos más específicos de su identidad como la fecha de nacimiento, el origen o sus obras. Para propiciar un universo ficcional, el autor saca partido de las indicaciones más evidentes por su accesibilidad inherente al producto mismo. De esta manera, el lector se deja llevar por la estrategia narrativa, es decir, le pone cara a la máscara literaria, encarnada por el personaje-autor. Ahora bien, el receptor "connaisseur" con respecto al género literario y al autor es consciente de este juego de tensión entre autorreferencialidad y ficcionalización. Por otro lado, se podría revalorar el pacto de ficción, puesto que este se ve alterado en cierta medida, diría más bien reforzado fomentando una relación de connivencia entre autor y lector. En efecto, el lector debe adoptar la manera de ver y pensar del autor para valorar su propuesta estética. En el caso de Vilas, esta se dota de malicia, de humor y de excentricidad, fuentes imprescindibles para potenciar los delirios ficcionales que nos propone.

En este caso de homonimia total, la intención estética aparece como una evidencia. La autoficción tiene el valor simbólico de filiación entre la obra y el creador. Es, en cierta medida, una manera de asentar un posicionamiento estético propio. A este respecto, Sapiro asegura que:

... toute démarche individuelle s'inscrit dans un espace des possibles qui s'offre à l'écrivain et dans les conditions sociales de sa mise en œuvre, qui passent par les interactions avec l'entourage, les pairs, les éditeurs, les critiques. (Sapiro 2014: 77-78)

Cada escritor forja su proyecto individual para deslindarse de los demás y adquirir una posición propia y reconocida dentro del panorama literario y editorial. Aunque el asentamiento de dicha estética no sea un trazado decidido y establecido de antemano, sino que se labra en el tiempo y en el proceso mismo de producción, es imprescindible tener en cuenta que el creador necesita po-

sicionarse de modo personal e individual en el mundo artístico. Por otra parte, cabe señalar que ese reconocimiento no se concreta únicamente en el receptor, sino que se busca también la consideración tanto de su entorno personal y profesional como lo pueden ser los críticos, académicos y pares. En este sentido, se estima que el autor se convierte en el actor y propulsor de su propia marca identitaria con la ayuda del editor. En estos últimos años, se observa una mayor presencia de los autores en los medios de comunicación y sobre todo un control en la dosificación de las referencias personales que cada artista quiere dejar patente en el escenario público. En resumidas cuentas, se puede afirmar que los procedimientos de escritura acompañan constantemente las estrategias de autor, con lo cual podríamos afirmar que la adopción de una estrategia narrativa, como lo es, en este caso, la autoficción viene a crear y promover un posicionamiento deliberado por parte del autor.

En segundo lugar, los subterfugios autoficcionales, a veces, se diversifican recuperando el apellido y añadiéndolo a un nombre inventado (Richard Vilas, César Vilas, Tony Vilas, etc.) o transformando la transcripción del apellido acompañado también por un nombre diferente –Bobby Wilasz (Vilas 2009: 86), o Aristo Willas (Vilas 2011: 15)– o invirtiendo totalmente su identidad mediante la feminización del nombre –Manuela Vilas (Vilas 2009: 44)–. Estos ejemplos pertenecen al caso de la homonimia parcial. Recogiendo estas posibles transfiguraciones del autor basadas esencialmente en la recuperación del nombre o apellido, cabe destacar que el universo ficcional es considerado como un terreno de juego sin límites, un espacio exento de toda verosimilitud, en el cual se deja llevar total y libremente por su imaginación. Como declara Starobinski (2001: 207), “il faut reconnaître que l’imagination la plus délirante conserve toujours une réalité propre...”. La imaginación sustentada por la inverosimilitud lleva a Vilas a proponer una visión personal de la realidad: una fiesta, un espectáculo del mundo cuyos valores se ven invertidos o subvertidos. Prefiere recurrir a lo grotesco, al humor *rabelesiano*, para reflejar el caos universal, que tanto preocupa a Vilas, y al que alude explícitamente en uno de los epígrafes de *El luminoso regalo* (2013) retomado de Lars von Trier: “Reina el caos”. Bajo la idea del caos, el espíritu carnavalesco, definido por Bajtín, se materializa en la narrativa vilasiana. Recordemos el postulado del crítico ruso:

... la forme du grotesque carnavalesque a des fonctions similaires; elle illumine la hardiesse de l’invention, permet d’associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s’affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l’univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible. (Bajtín 1970: 43-44)

El procedimiento autoficcional, en el caso de Vilas, se presta como anillo al dedo para plasmar un universo carnavalesco, dominado por el juego y la risa. Además, partiendo de la incoherencia actual del contexto socio-económico, el

lector comparte el humor subversivo y delirante propuesto por el autor como instrumento de interpretación irónica de su propia realidad. De este modo, es posible para el autor proponer una perspectiva distante y crítica sin caer en el conformismo o el pesimismo. Por lo tanto, se entiende perfectamente el objetivo de Vilas, quien preconiza incesantemente su anhelo de un “humor fino e inteligente”, porque, después del ataque de risa, de la risa fácil y carcajeante, será oportuno que el lector participe en la búsqueda de un sentido más profundo y que saque, de paso, las conclusiones pertinentes.

En tercer lugar, la última opción experimentada es la de la homonimia sugerida: o por cita intertextual (alusión a novelas o poesías del propio autor), o por la reproducción de una fotografía personal o de un artículo. Excepto las referencias intertextuales, los otros procedimientos estriban más bien en “fourberies autoriales”: las fotos son a veces falaces, porque representan a otro personaje en el relato (la foto refleja bien al autor, pero el relato nos sugiere otro nombre –Vilas 2011: 167) o el texto reproducido se asemeja al artículo de un periódico o de una revista¹ (Vilas 2009: 206). En esta alternativa de homonimia, percibimos que el proceso narrativo es producto de un juego fino y rebuscado del autor, por lo cual nos referimos más bien a ese término de “fourberies”. De hecho, en el caso de una recepción por lectores conocedores del estilo autorial, las referencias nominales, a pesar de su presencia explícita, desempeñan una función burlesca e irónica. Para los lectores más crédulos, las referencias aparecen como huellas o puntos de conexión evidentes con la realidad propia del autor. Por lo tanto, podemos afirmar que el efecto surtido depende del nivel de recepción, y sobre todo del grado de conocimiento del lector con respecto al mundo vilasiano. En definitiva, al lector “experto”, es decir conocedor de la esfera social forjada por el propio Vilas en los medios de comunicación (prensa, blog, giras promocionales, etc.), le es más factible intuir la sonrisa y el humor. De este modo, la connivencia con el autor se concretiza y es posible sonreír con él, verlo venir y realizar que estamos improvisadamente colaborando en el proceso artístico propiciado por el autor mismo.

A estas alturas del estudio, quisiéramos traer a colación su última novela, *El luminoso regalo* (2013) que a primera vista se revela diferente de las demás. La estructura lógico-temporal se asemeja más a la de una novela tradicional, al no ser una selección de relatos independientes reagrupados bajo la estela de un relato-marco, y que contiene personajes que vertebran la trama. De hecho, podríamos prestarnos al ejercicio de síntesis: *El luminoso regalo* (2013) relata la historia de Víctor Dilan, un escritor de éxito en España, devoto del sexo y poseedor de un atractivo irresistible, “el luminoso regalo”, que fascina irremediablemente a las mujeres. Su vida da un giro inesperado a raíz de su encuentro con Ester, la Bruja, una ninfómana de la cual se enamora perdidamente. Esta mujer, espejo femenino de sí mismo, lo lleva por los caminos nefastos de una relación destructora.

¹ Cabe señalar el juego de verosimilitud, en este caso buscado por el autor, ya que la estructura pretende ser la de un artículo. Sin embargo, para este estudio, hemos hecho algunas investigaciones y no hemos encontrado dicho formato, sino más bien el texto bajo una entrada del blog personal del autor.

A pesar de parecer una novela de corte más tradicional, el lector, acostumbrado a la poética de Vilas, distingue, desde las primeras líneas, guiños evidentes de autoficción: el personaje principal se llama Víctor Dilan. El apellido corresponde al del músico venerado por Manuel Vilas, dato constante en su obra (*Aire Nuestro*, *Los Inmortales* o inclusive en sus poemas) y el nombre, Víctor, se puede relacionar con el de su tío (ver el poema "Víctor Vilas", en el poemario *Resurrección*, Vilas 2005:31). Además, este personaje encarna a un autor que viaja con frecuencia para promover su carrera artística. Al principio, el lector se puede dejar llevar por la imaginación y pensar irónicamente: ¡ahí está la vida con la que Manuel Vilas había soñado! A mitad de la novela, el protagonista Víctor Dilan conversa con Paloma, una directora de cine, que lo solicita para adaptar algunas de sus producciones:

Le había pasado más de cien folios, a Paloma le habían gustado mucho, veía una película allí, pero le había inquietado el fuerte carácter verídico y autobiográfico de la historia que se narraba en *El luminoso regalo*, así se titulaba la novela.

-Es muy autobiográfica, pero es muy hermosa tu novela. Es un hallazgo que tu álter ego se llama Dilan, nada menos que Víctor Dilan. Es tan irónico, y tan naíf.

-Bueno, no soy exactamente yo. [...]

-Sí, muy *cool*, ese nombre de Paloma Broussar. No sé, quería pedirte el favor de que quitaras esa escena. [...] No sé, igual me pasa esto al leer tu novela porque me sé al dedillo tu vida privada, imagina que al lector le dará igual, no se enterará de nada.

-No solo eso, es que es ficción todo, y tú lo sabes, llevas muchos años leyendo ficción, muchos años leyendo ese derivado pegajoso de la realidad al que llamamos ficción, esa palabra tan, en el fondo, vacua.

- [...] Me gusta ese poder sobre la realidad que hay en la novela. Somos y no somos. [...]

-Es que es así la vida, el gran espectáculo de la vida es ese: somos y no somos. Estamos y nos vamos. [...]

-Ese Dilan no eres tú, ya lo sé, hombre ya lo sé.

-Ni tú eres Paloma Broussard. Tú follas mejor. (Vilas 2013: 202-203)

En este fragmento, el lector se encuentra frente a la técnica vilasiana en todo su esplendor, porque todos los elementos están presentes: el humor que apela a la reflexión sobre la filosofía existencial, las temáticas vinculadas a las necesidades primarias del hombre, las equivocaciones que fomentan la risa, etc. Con respecto a la autoficción, este fragmento se convierte en el punto de inflexión de la novela. Hasta este momento del relato, las características del personaje sugerían tímidamente un acercamiento al autor, pero, a partir de aquí, el autor invita al lector a conectar concretamente a Víctor Dilan con Manuel Vilas. En efecto, el autor de la novela *El luminoso regalo* es sin lugar a duda Manuel Vilas, información dada en el paratexto del libro; pero el autor ficticio de *El luminoso regalo*, al cual se está refiriendo Paloma, es Víctor Dilan. Por un procedimiento silogístico, deducimos que Víctor Dilan es Manuel Vilas. En este caso, Colonna (2004: 119) califica dicho procedimiento como especular, es decir

“qui repose sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre où le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l’auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce n’est peut-être qu’une silhouette”. En el marco de la autoficción especular, “il faut et suffit que l’identité de l’écrivain (le nom propre est sa manifestation la plus simple) ou un dérivé soit présent dans le texte. Le titre d’une œuvre constitue ainsi un substitut efficace du nom propre [...]”. De hecho, el ejemplo reproducido anteriormente corresponde a un proceso autoficcional especular, dado que el apellido del autor aparece indirectamente por su sustituto, la novela misma.

Ahora bien, el juego autoficcional no se termina, ya que se llevará hasta su paroxismo si tenemos en cuenta que el autor afirma y refuta dichas informaciones repetidas veces. La técnica del “gant retourné” se ve desbaratada hasta el extremo, lo que lleva al lector a perderse entre los entresijos de la autoficción y de la ficción misma. Así pues, cabe afirmar que Vilas articula su relato en torno a “une mise en abyme aporistique” ejemplar, puesto que enreda tanto las pistas que el lector distraído podría encaminarse erróneamente por los senderos de una lectura muy apresurada. Por esta razón, Vilas, con el propósito de una última aclaración, corrobora en los *Agradecimientos y observaciones* (Vilas 2013: 384) que la esencia de su relato es puramente ficcional: “Sin duda, habrá más deudas, pero en estos momentos no soy consciente de ellas. *El luminoso regalo* es un obra de ficción pura y cualquier parecido con la realidad es una indeseada coincidencia”.

La indeterminación provocada por la autoficción lleva obligatoriamente al autor a concluir con una advertencia final. Además, juega con las referencias intertextuales para acentuar el juego autoficcional iniciado en esta obra, cuando afirma que *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë ha sido fuente de inspiración de su propia obra. Por otra parte, no debemos olvidar que la primera edición de *Cumbres borrascosas* fue publicada bajo el seudónimo masculino de Ellis Bell. Este indicio demuestra la intención compartida de Vilas sobre la indeterminación autorial de la novela. Todas las pistas textuales e intertextuales exploradas confluyen en una intención lúdica y estrategias literarias, que provocan la duda, la risa y la connivencia entre autor y receptor.

Así pues, estos diferentes tipos de coincidencia onomástica se convierten en los indicadores de “grado de autoalusividad” (Molero 2000: 257) que un autor maneja para plasmar la autoficción. Como hemos visto, puede ser de manera directa, parcial o sugestiva lo que puede evidenciar u ocultar el nivel de realidad y/o de ficción en la novela. En todo caso, la narrativa vilasiana no se basa en una práctica autoficticia canónica, sino que opta por un procedimiento indirecto, es decir que, de ninguna manera, el autor pretende hacer de su personaje autoficcional el protagonista principal del relato. De hecho, los diferentes personajes-Vilas comparten la trama con otros personajes, inspirados en la realidad como pueden ser, por ejemplo, Elvis Presley, Johnny Cash o Annie Ernaux. El mundo ficcional de Manuel Vilas es el resultado de la miscelánea de elementos reales ficcionalizados y elementos ficticios materializados, donde todo es posible. La escritura es la única manera de reinventar la realidad, dar una nueva versión o simplemente

presentar una visión distorsionada de lo que estamos viviendo. De todos modos, Vilas no se impone ningún límite, ni considera pertinente responder al principio de verosimilitud, ni disocia tajantemente lo ficcional de lo real. Esta libertad de la escritura fomenta relatos estrafalarios, grotescos y humorísticos, de modo que podríamos afirmar que se empapa de la visión deformante valle-inclanesca, casi esperpéntica. A su modo de ver, el personaje sirve únicamente para sostener el relato. Es, pues, una entidad maleable: "empezaba a juntar palabras. Inventaba docenas de personajes a quienes sólo les ponía un nombre" (Vilas 2009: 93). Vilas experimenta la ficción hasta el extremo, donde todo o casi todo se convierte en ficción, "lo que hablamos es ficción, porque el lenguaje es una ficción" (Vilas 2009: 58). De ahí que Vilas aproveche la libertad otorgada por la escritura para fomentar un universo propio donde puede plasmar sus propios valores e ideas.

Por otra parte, este procedimiento estético se destina a fomentar la relación privilegiada con sus lectores. Como explica Colonna (2004: 74), "une forme littéraire se caractérise par l'effet qu'elle provoque chez le lecteur, plus que par les éléments qui l'organisent". Ese efecto rebuscado se convierte, dentro de la literatura contemporánea y sobre todo de la narrativa vilasiana, en el ingrediente principal de su éxito. El poder de la imaginación se lleva todo por delante, es una vuelta a la esencia de la novela cervantina, donde la ilusión y la realidad se confunden para construir un universo único. De hecho, Colonna sostiene

... que les meilleures postures fabulatrices, les stratégies d'autofiction les plus efficaces sont feuilletées, mélangées ou hybrides. En littérature, c'est toujours l'effet obtenu, le résultat qui décide d'un choix poétique; non la conformité à un procédé, ou la cohérence logique de l'agencement. (Colonna 2004: 146)

Esta estrategia autoficticia fomenta pues una escritura, o se diría más bien una lectura dialógica, en donde el lector debe dialogar con el creador, o con el contexto real y ficcional del autor. Así, alcanzamos el prototipo de lector ansiado por Cortázar, el lector activo y participativo, que no puede leer pasiva e ingenuamente para apreciar todo el poder y la fuerza de esta escritura.

Como hemos comentado anteriormente, Manuel Vilas utiliza la autoficción como un dispositivo de juegos del yo, de desdoblamiento de la instancia enunciativa. Los diferentes yoes propuestos evidencian la multiplicación infinita de su propia ficcionalización, retomando así la función simbólica rabelesiana del carnaval donde la libertad de pensamiento y de expresión no se abruma con límites. Le atrae el mundo oculto, lo que está escondido detrás de la máscara, o como diría Vilas detrás del "mejor disfraz, el gran disfraz de todos los tiempos" (Vilas 2009:207). Del mismo modo, Vilas también se interesa por lo manifiesto, la verdad vituperada sin límites, donde la crítica personal no se aprecia mal y la emancipación de los valores abren las puertas a los tabúes. En la escritura vilasiana, la autoficción se convierte en un medio y al mismo tiempo un objetivo, puesto que la técnica autoficticia facilita la circulación libre de las ideas personales del autor.

Así pues, la autoficción se pone al servicio de la obra, ora para fomentar el estilo o la temática, ora para promocionar la presencia del autor dentro del pa-

norama editorial. El procedimiento de ficcionalización de sí mismo no pretende únicamente responder al interés estilístico, sino que contribuye a imponer una imagen del autor real dentro de una coyuntura literaria precisa. En otras palabras, el autor se forja una postura literaria mediante sus propias aportaciones creativas. Según Meizoz (2007: 18), la postura literaria es “la manière singulière d’occuper une ‘position’ dans le champ littéraire” y constituye “l’identité littéraire construite par l’auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public”. De esta manera, construye una imagen de sí mismo que transmite públicamente a través de los medios a su disposición. Receptor de dicha imagen, el lector puede definir, mediante las obras por ejemplo, la posición personal del creador y determinar cuáles son sus ideas o sus críticas, es decir su posición con respecto al contexto socio-histórico e, inclusive, literario. La obra se presenta, pues, como una figuración de sí mismo difundida abiertamente. El escritor erige su propia marca, su sello literario. Vilas se mueve dentro de esta esfera construida por él mismo y su huella queda grabada en producciones, véase por ejemplo el poema *Ciudad Vilas*. Este texto poético encierra todas sus especificidades, sus temas, sus leitmotivs y su humor.

Consciente de esta posición privilegiada, forjada a partir de sus producciones sin la intervención de un intermediario, Vilas utiliza abiertamente las redes sociales, así como su blog para expresarse y crear un espacio de comunicación libre, que responde a sus propias perspectivas. En efecto, siendo él el responsable de su blog, de su página personal en las redes sociales, o el autor de sus interferencias en el mundo digital como el interlocutor directo de sus entrevistas y giras promocionales, desvela deliberadamente los indicios personales tanto con respecto a su vida privada como su apreciación del mundo social, histórico y literario. Cabe señalar que, en sus entrevistas o en sus charlas de presentación, una serie de temas concuerdan fielmente con los que nos podemos encontrar en las redes sociales o en su blog, es decir la literatura, la política y su labor artística dejando un espacio sutil a su esfera privada, que solemos percibir mayoritariamente en su obra. Adoptando esta estrategia, Vilas demuestra con intención que los elementos biográficos los reserva para el nivel ficcional, que, debido a sus características inherentes, propicia la incertidumbre y la indeterminación. A fin de cuentas, el autor se convierte en el único responsable de su propia imagen y gestiona libremente su presencia en el panorama público. En su novela *España*, nos encontramos con esta referencia explícita:

Kafka no fue nunca un escritor tal y como hoy lo entendemos. Ni concedía entrevistas ni le agobian los editores para que entregase un nuevo libro. Ni daba conferencias ni fallaba premios ni le daban premios. Ni le llamaban los periodistas ni le invitaban los políticos ni opinaba en la prensa. Ni reseñaban elogiosamente sus libros o no elogiosamente, porque no había libros que reseñar. Ni siquiera hablaban mal de él, porque nadie sabía que existía. (Vilas 2008: 124)

El cambio de la posición social y económica del escritor es un tema de reflexión para Vilas. Destaca la influencia de los media en su profesión y la dependencia tanto del ámbito periodístico como del académico. En otras palabras,

Vilas prefiere entablar una comunicación directa con su receptor, es decir lograr una comunicación entre autor-texto-lector. El autor se esfuerza por crear una postura privilegiada en la relación comunicacional; estableciendo una dimensión directa de intercambio y de complicidad encubierta. En realidad, Vilas promocio-na, ante todo, una posición literaria que fomenta una postura social controlada donde lo que importa es la literatura, la cultura y la política.

Ser propietario de su imagen, no dejar que su profesión o su posición social sean el producto de una estrategia mercantil, constituyen el meollo de la lucha de ciertos autores actuales. Esta perspectiva consciente fomenta la creación de blogs, el activismo en redes sociales, y cómo no, la proliferación de giras promocionales y conferencias de todo tipo. El cambio social es evidente, como lo atestigua Alberca:

... en el final del siglo xx, cuando se desarrolla la autoficción, el poder de los medios de comunicación y de la cultura del espectáculo es de tal calibre que el escondite resulta quizás anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla. (Alberca 2007)

Tales imposiciones de la mercadotecnia y de la sociedad capitalista en la que nos movemos, llevan la autoficción hacia un tipo de literatura denominada *egódica* donde el autor no duda en involucrarse en su creación para transmitir su opinión o simplemente ser materia de su obra. A este propósito, Mora (2013) precisa que el fenómeno de literatura "egódica" está alcanzando, desde finales del siglo xx y comienzos del xxi, una dimensión desconocida, puesto que responde a diversos fenómenos tanto literarios como sociológicos. La literatura "egódica" se presenta como la narrativa del "ego excesivo, sobredimensionado o hinchado" (2013: 13). Según él, la mayor manifestación de este procedimiento es indudablemente la autoficción que recorre todos los géneros tanto poético, narrativo o teatral. Para explicar dicho fenómeno, Mora afirma que las consecuencias del mercado editorial y por ende la influencia de los medios de comunicación son las causas de este cambio. Por ejemplo, ya en su volumen *Pangea* sostenía que:

... los elementos individuales o muy pequeños, buscan relación, buscan interactuar, reconocer, aliados, semejantes, amigos. Y lo hacen no de fuera adentro, sino de dentro afuera: extrapolando, emitiendo su subjetividad; lanzando su particularismo a escala planetaria. (Mora 2006: 55)

Por eso, el autor, como el hombre actual, en esta marea informática y capitalista, necesita individualizarse para sobrevivir, o simplemente para existir. La literatura "egódica", basada en los fundamentos de la autoficción, permite, pues, hacerse un hueco en el mundo literario, social y económico.

Además, como contemporáneo crítico de su tiempo, Vilas denuncia los perjuicios de las influencias exacerbadas de las tecnologías, pero poniendo de manifiesto que estos medios de telecomunicación no son los culpables de lo que está pasando. El hombre debe definir su campo de acción y para lograrlo tiene que fijarse límites. Volver a apropiarse de lo que nos es propio frente a los

avances mediáticos, y, al mismo tiempo, frente al poder nefasto del capitalismo culpable de que nuestra vida privada se convierta en un terreno de ficción (“la vida privada era una ficción más del capitalismo, y eso se notaba muy bien tras leer *Aire Nuestro*.”– Vilas 2011: 42). El artesano de la ficción se compromete a rehumanizar el arte, legitimarlo mediante la autenticidad individual. Gracias a la perspectiva personal del artista, sus producciones se hacen portavoces de verdad y de realidad. Según Rancière (2000: 61), “le réel doit être fictionnalisé (sic) pour être pensé”. Por lo tanto, la relación estética se convierte en revelador de una realidad escondida o disfrazada por los artefactos tecnológicos o económicos.

A lo largo de este breve recorrido, se han esbozado las causas fundamentales de la elección estética adoptada por Manuel Vilas como una práctica lúdica que tiene como fin crear un ambiente festivo regido por una serie de valores sociales corrompidos por el humor. Dar la ilusión de una nueva sociedad, desprovista de cadáveres políticos y económicos, es el Caballo de Troya de este autor. Sin embargo, quedan todavía pendientes algunas preguntas: ¿Por qué Vilas practica con tanto arte la autoficción? ¿Con qué fin multiplica hasta el infinito los Vilas-personajes? Es necesario recordar que Vilas inició su labor literaria como poeta practicando así una escritura específica al género, cuya instancia narradora, es decir el “yo” lírico, se convierte en un espacio personal abierto al autor. Puede disponer de éste sin miedo a que lo acusen de simulacro voluntario, y así invertirlo libremente. De hecho, esta búsqueda de inversión del “yo” lírico implica una resemantización del enunciado, es decir una re-humanización del arte. Ahondando en esta perspectiva poética, Antonio Rodríguez (2003: 94) apunta hacia un nuevo pacto literario, denominado el *pacto lírico*. El efecto primario de éste “consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde”, que originan “une ‘incarnation’ matérielle à la voix de l’énonciation”. Proponer una escritura invertida, una perspectiva personal del mundo presentado en la ficción nos devuelve al umbral de la autoficción. Rodríguez alude a una predisposición afectiva del texto. Por otra parte, especifica que:

... le pacte lyrique rassemble des stratégies autobiographiques et des stratégies de fiction, qui influencent la configuration sans pour autant la détourner de l’effet global. L’objectif reste de faire (res)sentir la vie affective, que ce soit de la manière plus factuelle en centrant le propos sur le vécu empirique de l’auteur ou en ouvrant des degrés divers de fiction. (Rodríguez 2003: 58)

De esta manera, el autor define su posición y se propone ver el mundo desde su propia experiencia sensorial, lo que Houellebecq retoma en *La Carte et le territoire* (2010: 420): “Je veux rendre compte du monde... je veux simplement rendre compte du monde”. Aquí reside la intención del autor actual, ocupar un lugar específico que el artista ha delimitado, reflejarlo, habitarlo y explorarlo para experimentar su propia “relación estética”. Manuel Vilas sobresale en el arte y el juego de manejar los caracteres casi barrocos de la figura autorial, sugerida, dibujada, esbozada o poetizada, variaciones infinitas que se materializan gracias al ilusionismo de la ficción.

En conclusión, la autoficción se establece, hoy en día, como una respuesta a la evolución mercantilizada de la postura o función social del autor. Para eso, se barajan todas las posibilidades estratégicas tanto a nivel de la obra misma, es decir internas, como a nivel del autor. Como dice Mora:

Factores de imitación, de autoconsciencia, de conocimiento extendido del recurso y de mercado editorial han producido que, si bien hubo autoficción en la antigüedad, su histórica utilización actual puede considerarse un fenómeno muy distinto y su generalización implica otros factores. (Mora 2013: 135)

Esos factores sugeridos son los hilos de Ariadna que tenemos que ir siguiendo en la obra de cada autor. De esta manera, podremos evidenciar las particularidades específicas tanto a nivel estético como social.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): "¿Qué es una autoficción? ¿Existe la autoficción en España? ¿Qué parentesco o parecido le une con la novela autobiográfica? ¿Y con la autobiografía?", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. Disponible en <<http://www.revistaclarin.com/tag/manuel-alberca/>>. Última visita: 15.07.2014.
- (2012): "Las novelas del yo". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 177-209.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. París, Tel Gallimard.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- Gasparini, Philippe (2012): "La autonarración". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 177-209.
- Houellebecq, Michel (2010): *La carte et le territoire*. París, Flammarion.
- Meizoz, Jérôme (2007): *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Ginebra, Slatkine.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berlín, Peter Lang.
- Mora, Vicente Luis (2006): *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Mora, Vicente Luis (2013): *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible, esthétique et politique*. París, La Fabrique.
- Ricoeur, Paul (2013): *Cinq études herméneutiques*. Ginebra, Labor et Fides.
- Rodríguez, Antonio (2003): *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont, Mardaga.
- Sapiro, Gisèle (2014): *La sociologie de la littérature*. París, La Découverte.
- Starobinski, Jean (2001): *La relation critique*. París, Tel Gallimard.
- Vilain, Philippe (2009): *L'autofiction en théorie*. Chatou, La Transparence.
- Vilas Manuel (2005): *Resurrección*. Madrid, Visor.
- (2008): *España*. Barcelona, DVD.

- (2009): *Aire Nuestro*. Madrid, Alfaguara.
- (2010): *Amor. Poesía reunida, 1998-2010*. Madrid, Visor.
- (2012): *Los Inmortales*. Madrid, Alfaguara.
- (2013): *El luminoso regalo*. Madrid, Alfaguara.