PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. III, Nº 1
Invierno 2015

Universidad de Alcalá
Área de Literatura Española

Directora
Ana Casas (Universidad de Alcalá)

Jefa de redacción
Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

Secretaria editorial
Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

Redacción
Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

Coordinador de la sección de reseñas
David Conte (Universidad Carlos III de Madrid)

Comité Científico
José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

Diseño y Maquetación
Esther Correa

redaccion@pasavento.com
www.pasavento.com

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
Colegio San José de Caracciolos
Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

SUMARIO

Monográfico: La autoficción hispánica en el siglo xxi
Coord. José Manuel González Álvarez

Presentación
José Manuel González Álvarez 9

El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas
Pablo Decock 15

Wasabi, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional
Kristine Vanden Berghe 29

El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual
Luis Villamía 43

Las representaciones figuradas del yo y sus reflexiones en la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal
Ana Calvo Revilla 57

Más allá del "paradigma de la memoria": la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de *76* (Félix Bruzzone)
Ilse Logie 75

Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura
Mauricio Tossi 91

Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani
Iván Gómez 109

La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas
José Antonio Vila Sánchez 123

Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero
Mariano García 137

Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas
Sonia Gómez 155

Revelaciones y desconocimiento del "yo" en *El mundo* de Juan José Millás
Luigi Contadini 171

Entrevista

"La literatura latinoamericana solo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia". Entrevista a Jorge Volpi
Tomás Regalado López 187

Reseñas

Laura Scarano (ed.): *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS#1*
Marina Casado Hernández 197

José Jurado Morales (ed.): *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*
Ana Martínez García 201

Duanel Díaz Infante: *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*
David Conte 207

José Luis Sánchez Noriega (ed.): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*; Francisca López y Enric Castelló (eds.): *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela y la cultura popular*
Iván Gómez. 213

Pablo Decock: *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*
José Manuel González Álvarez. 217

Nota sobre los autores 221

MONOGRÁFICO

La autoficción hispánica en el siglo XXI

Coord. José Manuel González Álvarez

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 9-14, ISSN: 2255-4505

PRESENTACIÓN

José Manuel González Álvarez
Universität Erlangen Nürnberg

> El autoengaño es una forma perfecta. No es un error, no se debe confundir con una equivocación involuntaria. Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye. Es una forma pura, quizá la más pura de las formas que existen [...]. El autoengaño como novela privada, como autobiografia falsa. Los actos más perfectos solo tienen por testigo a quien los realiza. Un arte cuya forma exige no ser descubierta. Pero es difícil resistir la perfección sin dejar huellas.
>
> Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*

En los últimos años las escrituras del yo y sus diversas problemáticas se han erigido en objeto de reflexión recurrente de la crítica y la teoría literaria, siendo uno de los abordajes más insistentes el que se ha preocupado por trazar líneas de demarcación entre la autobiografía y la ficción. En 1977 Serge Doubrovsky acuña el neologismo "autoficción" en la contraportada de su relato *Fils* para catalogarlo como "ficción de acontecimientos estrictamente reales" protagonizada por él mismo. Desde entonces, la presencia del término ha ido en aumento por igual en aulas universitarias y ámbitos no académicos (editoriales, medios de comunicación, etc.), atraídos unas y otros por el carácter esencialmente híbrido y paradójico de estos textos. A caballo entre el pacto autobiográfico y el novelesco, la autoficción viene a instaurar un *pacto ambiguo* (Alberca) que, por un lado, tiende a diluir las "vallas de contención" de los géneros y, por otro, problematiza en distinto grado la identificación entre el autor empírico y su proyección textual.

En litigio está nada menos que la zona intermedia entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual. La fortuna hecha por el término autoficción y el cortocircuito hermenéutico que tales textos producen en el receptor, unidos a la frecuente complejidad estructural de estos, han alimentado en los círculos académicos un denso debate teórico aderezado con un –no menos denso– despliegue terminológico que hace de los ejercicios autoficcionales una veta particularmente atractiva para el análisis. Movidos por la vitalidad e interés

que la práctica de la autorrepresentación suscita, el presente monográfico busca promover la reflexión en torno a la cuestión analizando obras autoficcionales de autores contemporáneos en el ámbito hispánico. Las contribuciones incluidas parten de áreas y disciplinas diversas: la teoría de la literatura, la literatura comparada, la historia de la literatura, la teoría de la recepción, la sociología literaria, el cine y el teatro sirven así de plataforma al empleo de toda una panoplia de perspectivas críticas y distingos conceptuales.

En esa vuelta de tuerca de la literatura en español hacia la autorrepresentación ficcional, notabilísima ha sido la contribución de nombres como César Aira y Enrique Vila-Matas; ya no en cuanto a tácticas eventualmente ficcionalizadoras del yo sino en lo que hace a la creación de una muy amplia franja autoficcional que sella buena parte de sus obras respectivas. Pablo Decock se hace cargo de esta cuestión confrontando las novelas *Cómo me reí* (2005) y *El mal de Montano* (2002). Pertrechado en una sólida base teórica, Decock incide en la idea del *simulacro* y la *autofiguración* como hilos conductores de ambas ficciones, estudiando el modo en que el yo se arma en el curso de la escritura. La banalización y desacralización resultan en la conformación de una potente *figura de autor* en los dos casos (Premat), y tal contraste de textos es la piedra de toque también para desarrollar la noción de *desidentidad* (Grossman), entendida por el crítico como "una identidad no resuelta del todo que se balancea entre el reflejo neo-narcisista y la disolución". En esa línea de análisis, una y otra poética son enfocadas desde las nociones de *inscripteur* (Maingueneau) y *postura literaria* (Meizoz), de novedosa aplicación en el ámbito literario hispánico y que se proyectan además sobre el plano pragmático de la recepción.

A continuación, Kristine Vanden Berghe lleva a cabo un análisis teórico que recorre con rigor la estructura de la breve novela *Wasabi*, de Alan Pauls. La aborda desde la teoría literaria y la noción de *neofantástico* acuñada por Alazraki, sin olvidar el simbolismo del número siete y la imbricación de la enfermedad en la construcción del yo. El trabajo se sumerge en "una lectura alegórica de la novela que relaciona el quiste con el género autoficcional pero también con la creación novelesca en general". Con un fuerte componente de crítica textual, la autora toma por herramientas tanto la *posición paradójica* como la *paratopía* (Maingueneau) para explicar el despliegue de una demediada figura de autor en el engranaje intrincado de la novela; por ello se presta atención a la metalepsis como recurso que envuelve el texto, lo enriquece y lo abre, finalmente, al terreno de la autoficción especular, postulando por vez primera el vínculo intertextual de *Wasabi* con *Fils* (1977), de Doubrovsky y "Continuidad de los parques", de Cortázar.

Luis Villamía nos acerca a una curiosa deriva donde el uso de la autoficción se ha revelado muy operativo: la novela de campus, subgénero afianzado en la tradición anglosajona y que recientemente en la hispánica ha deparado títulos sugerentes. El tono confesional que emana de tales textos parte de experiencias de escritores en campus estadounidenses, asomando rápidamente la ambigüedad autoficcional; eso acontece en *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas y en *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, contempladas desde

el prisma de la *heterografía* y *ego-literatura* (Forest). En sus páginas advierte el crítico una doble dimensión: ética, basada en "la indagación heurística de una revelación íntima" con vistas al autoconocimiento; y estética, por la superposición de planos narrativos así como por una problematización en la identidad autor-narrador-personaje. En la novela de Orejudo ve Villamía espacio para ahondar en un factor crucial: el despliegue de estadios varios de lectura, y el llamamiento a que la *comunidad de interpretación* (Chartier) complete el desafío inherente a toda autoficción con el añadido, en esta, de elementos factuales como fotografías o nombres de académicos reconocibles intercalados en el núcleo ficcional. El trabajo contiene consideraciones que rebasan la coyuntura textual para repasar ciertas inercias adquiridas en la teoría y práctica autoficcional donde, en efecto, "lo que se exhibe como un ejercicio de introspección literaria se torna casi en una etnografía de la lectura".

Ana Calvo Revilla da cuenta por extenso de las representaciones figuradas del yo en la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal, alzada "sobre la anamnesis verbal e icónica y sobre la iconicidad de la metáfora para proyectar la memoria". La autora delinea los rasgos de una escritura, la bayaliana, marcadamente culturalista y caracterizada por su persistencia en las inflexiones autoficcionales. Lo demuestra el buen número de novelas analizadas, que cubren una franja de veinte años en la obra del español, y cuyos procedimientos –exhaustivamente abordados– apuntan a una quiebra de la referencialidad biográfica mediante máscaras diversas: la experimentación lúdica, los guiños intertextuales o el cruce de pactos de lectura antitéticos desfilan por un artículo sustentado en tres pilares básicos: la constitución de una geografía literaria donde el yo se refracta, los laberínticos juegos de espejos y la ambigüedad, lograda unas veces desde la identidad nominal, otras desde los heterónimos o directamente mediante la anonimia.

Una de las más sugestivas modulaciones de la autoficción es aquella *a priori* emparentada con el discurso testimonial, pero que desactiva su imperativo de autenticidad e inmediatez para tornarse en un texto de hibridez creciente. En esta dirección va el estudio de Ilse Logie, quien plantea el giro ficcional perceptible en las narrativas autobiográficas de la posdictadura argentina: el relato de los "hijos" de desaparecidos modifica su vínculo con los hechos, abandonando la retórica ideologizada del testigo para adentrarse en un pacto de lectura ambiguo, capaz de reflejar mejor las contradicciones de una identidad inasible. Ello se plasma en *76* (2007), libro de relatos de Félix Bruzzone, y concretamente en "Otras fotos de mamá"; Logie "aterriza" en él, lo incluye en el rubro de autoficción "biográfica" y pasa revista a recursos como la ironía, la mirada infantil, la refracción del yo en los paratextos, el comentario metadiscursivo o las fotografías desfiguradas en tanto estrategias distanciadoras de lo referencial. La autora apoya buena parte de su análisis en el concepto de *posmemoria* (Hirsch), "herramienta heurística" que le permite hablar de una memoria "indirecta y vicaria", diferente del recuerdo vivencial.

Casi en paralelo discurre el trabajo de Mauricio Tossi, toda vez que indaga igualmente en los mecanismos de representación de la memoria, pero desde la orilla, quizá bibliográficamente menos explorada, de la producción dramática.

Tomando los estudios de dramatología de García Barrientos, la filosofía del teatro de Dubatti y el *giro subjetivo* en la memoria (Sarlo), el autor se vale de una división tripartita para ilustrar el paso de un teatro probatorio de una verdad estructural a otro que deconstruye el yo; así, se analizan piezas adscritas tanto al docudrama (soporte memorialístico de la verdad histórica) como una variante de éste que instituye una verdad poética. Ambos son subgéneros asentados cuyas bases el teatro autoficcional viene a subvertir escénica y textualmente, operación que Tossi demuestra a través de la pieza de Lola Arias *Mi vida después* (2009). En ella se contempla un cuestionamiento irónico del discurso testimonial y una "resignificación del yo" propia ya del *teatro posdramático* (Lehmann). Una disección final de los elementos impugnadores del yo conduce a Tossi a postular la existencia de una autoficción "performática" como posible modalidad única de la autorrepresentación en el género teatral.

Por su parte, Iván Gómez incursiona en la senda del cine autoficcional a propósito de *Mapa* (2012), el primer y experimental largometraje de Elías León Siminiani. Las cuatro partes que dividen el estudio diseccionan el film en distintos estratos con el fin de ahondar en sus prácticas discursivas y, por ende, en sus posibilidades interpretativas. Fiel a esa disposición, el artículo puntea un estado de la cuestión teórico sobre la (im)posibilidad de un cine estrictamente autoficcional; discute sobre la idoneidad de la tecnología digital para construcción de películas "con la cámara girada" hacia el filmador; e inserta *Mapa* en el panorama del actual cine documental español; el último apartado atiende al sustrato fílmico del que se nutre el largometraje, que alberga en su seno intertextos alusivos a una entrega anterior, el autorreflexivo corto *Límites 1ª persona*. La contribución da cuenta, además, de los diálogos que entabla Siminiani con autores de la primera vanguardia histórica como Jonas Mekas o François Truffaut, y en la misma medida con cintas como *Sherman´s March* de Ross McElwee o los experimentos diarísticos de David Perlov. *Mapa* es presentado como "un tejido de tejidos", una película multifacética construida "a partir de una prolongada y pausada digestión de tradiciones insertadas dentro del cine de no-ficción", tales como el diario filmado, el documental de viajes, el cine-ensayo, la autobiografía filmada o el retrato familiar, maraña entre la cual se abre paso el narrador autodiegético.

El documentado estudio que nos ofrece José Antonio Vila Sánchez pone el foco en la narrativa autoficcional de Javier Cercas. Aquí la autorrepresentación es planteada como herramienta que enhebra las narraciones de los ejes histórico y biográfico porque "las vincula a una misma matriz". *Relatos reales* (2000), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), "La verdad de Agamenón" (2006) –cuento incluido en el volumen misceláneo homónimo– y *Anatomía de un instante* (2009) son objeto de su análisis, apoyado mayormente en el concepto *figuración del yo* que postula Pozuelo Yvancos. Delinea así las pautas que guían unas propuestas literarias donde equivocidad y vacilación interpretativa figuran como rasgos omnipresentes en las tríadas autor-narrador-personaje; ello cuaja también en "La verdad de Agamenón", autoficción fantástica que procesa el motivo del *doppelgänger* y tensa hasta el límite la multiplicación de espejos autoriales; en segunda instancia, Vila Sánchez consigna la "porosidad" de la no-

velística de Cercas. Lo hace explicando los modos en que esta se apropia de otros géneros de no ficción: el ensayo, la crónica periodística, el dietario o el relato historiográfico (Hutcheon), que se filtrarían en lo novelesco para poner de relieve "las fisuras de dos entidades comúnmente tenidas por sólidas" como la verdad objetiva y la identidad personal.

El monográfico prosigue con un abordaje de *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero, autor ya canónico en el campo literario uruguayo y de creciente relevancia en las literaturas hispánicas. Esta monumental novela, publicada póstumamente y escrita en 2000, cuando el autor obtiene la beca Guggenheim, consta de un extenso "Diario de la beca", una suerte de prólogo que precede y aplaza el comienzo de la novela propiamente dicha. A este texto, con un alto grado de sofisticación formal, le corresponde Mariano García con un filoso análisis que combina teoría e historia literaria. Amén de contextualizar la novela en sí, el crítico rastrea precursores de la práctica autoficcional en ambas orillas del Río de la Plata, abogando además por establecer un marco diacrónico del fenómeno de la autoficción que exceda el orbe posmoderno y recoja conexiones con la sátira menipea y horaciana. El artículo incide en tres figuras que vertebran el desdoblamiento autorial: ironía, parábasis y anacoluto, en tanto digresiones que interrumpen las expectativas, serían para García las estrategias cardinales de la escritura levreriana. Es en ellas donde identifica la red de metalepsis y paratextos, y desde donde justifica, por igual, el entrecruzamiento frecuente autoficción-metaficción que el estudioso distingue tanto en *La novela luminosa* como en *El discurso vacío* (2006); uno y otro término compartirían en la ironía una raíz retórica, razón por la cual los textos del uruguayo "no cumplen con la ortodoxia autoficcional sino que, para el crítico, tienden a problematizarla".

En el ámbito literario español, quizá sea Manuel Vilas uno de los autores que con más persistencia haya indagado en las torsiones del yo textualizado lírico y ficcional. Su obra se erige en un verdadero banco de pruebas autoficcionales, como se desprende del artículo de Sonia Gómez, atento a la vocación lúdica vilasiana en los planos de la emisión y la recepción. La autora se hace cargo en este caso de la producción narrativa: *Magia* (2004), *España* (2008), *Aire Nuestro* (2009), *Los Inmortales* (2012) y *El luminoso regalo* (2013), texto este último señalado como el de mayor complejidad en su laberinto autorrepresentativo. Los títulos son estudiados transversalmente a la luz del juego, el humor y lo carnavalesco bajtiniano; en función de los distintos grados de homonimia apreciables en ellos –total, parcial o sugerida– se atiende a la manipulación de nombres y apellidos: máscaras o "entidades huecas", numerosos "manueles vilas" cuyo efecto pragmático se ve acrecentado por la inserción ocasional de fotografías (*España*). A partir de la noción de *postura literaria* (Meizoz), Gómez reflexiona asimismo sobre la gestión que Vilas efectúa de su imagen, modelada por los *media* (las redes sociales, el blog) o sus apariciones en contextos periodísticos y académicos, rasgo que conecta a Vilas con la mercadotecnia y la supuesta emergencia de una literatura *egódica* (Mora).

Por último, Luigi Contadini nos entrega un riguroso recorrido por *El mundo* (2007) de Juan José Millás, novela que explora las contradicciones de un yo

desdoblado y a la postre difuminado. El estudio, centrado en la ambivalencia como motor de la expresión autoficcional millasiana, hace énfasis en el binomio revelación-desconocimiento que entraña la autonarración. Siguiendo a Colonna, Contadini ubica el texto entre la autoficción "biográfica" y la "especular", subdividiéndolo en bloques que va abordando: la ambigüedad, la cuestión del doble y sus desencuentros, la infidelidad de la memoria en su protagonista. Por último, se repasan las digresiones metadiscursivas y numerosas puestas en abismo de una novela que tematiza la génesis de otras anteriores. Lejos de ser un acercamiento inmanente, el crítico enmarca oportunamente su análisis de *El mundo* con alusiones al conjunto de la obra narrativa del valenciano para aseverar que "el yo es un simple sujeto gramatical vaciado de su significado profundo, y que se reconoce sólo en su dimensión de otredad".

En suma, la consulta de este monográfico de *Pasavento* arrojará luz, por un lado, sobre las férulas biográficas, testimoniales, fantásticas, metafictivas o grotescas por las que transitan los ejercicios autoficcionales en la narrativa, el cine y el teatro; por otro, a buen seguro servirá de herramienta para precisar en qué dirección operan ciertos dispositivos retóricos (humor, ironía, parodia, metalepsis, entre otros), y cómo se reprocesan los géneros en la (des)figuración de un yo multiplicado, deformado, oculto o reinventado en el tejido de la ficción.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 15-28, ISSN: 2255-4505

EL SIMULACRO DE LA DESIDENTIDAD: LAS FIGURAS AUTORIALES EN EL ESPACIO AUTOFICCIONAL DE AIRA Y VILA-MATAS

Pablo Decock
Radboud Universiteit Nijmegen

> "De adolescente, leyendo a Borges" me dijo Aira, "vi dónde estaba la esencia de la literatura. Eso fue definitivo, pero después descubrí, también, que la literatura no tiene una esencia, sino muchas históricas y contingentes. Así que fue fácil escapar de la órbita borgiana, tan fácil como volver, o como no haber escapado nunca". (Vila-Matas 2002: 77)

1. Introducción

En las últimas décadas se ha producido no solo una rehabilitación del autor en el ámbito de la teoría y la práctica narrativa sino también una vuelta llamativa del sujeto al primer plano de la escena sociocultural y mediática. Curiosamente, este auge de lo autobiográfico –o sus variantes autoficcionales– y de la expansión paralela de la individualidad en nuestra sociedad contemporánea nos conduce también a interrogarnos sobre el estatuto de ese yo enunciador y a reinterpretar, por tanto, la compleja noción de autor.

El doble estatuto paradójico del autor que es, a la vez, el origen del texto y su producto –"un origen que solo se define *a posteriori*" (Premat 2005: 314)[1]– da pie a una serie de enfoques diversos (genético, hermenéutico, biográfico, etc.) que difieren según la concepción del autor adoptada y dependen de la disciplina concernida (la narratología, el análisis del discurso, la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, etc.). Nuestro estudio va imantado por la idea de que el autor se construye en el texto. Este proceso, que la crítica ha denominado "autofiguración", encierra un componente social y un componente imaginario. Según Premat, esta "figura de sí [...] es perfectamente ambivalente y condicionada en dos

[1] Nos interesa destacar la observación sugerente de Premat en cuanto a la posición del autor en el triángulo edípico: "...es el padre, ya que le da su nombre y fija sus reglas; es la madre, ya que la engendra, desde sus entrañas; es el hijo, ya que su existencia en tanto que autor está determinada por la existencia previa de la obra" (Premat 2005: 315).

sentidos: condicionada desde fuera, por el campo cultural en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura" (2005: 315).

Si bien esta figura de autor, que Couturier define como "l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture" (1995: 22), es un punto de referencia importante, no toma en cuenta suficientemente las aportaciones del análisis del discurso y no corresponde, por ende, con las exigencias de nuestro análisis que sobrepasan el terreno estricto del texto literario en su concepción inmanente. En este sentido, se revela imprescindible recurrir a la triple articulación de Maingueneau (2004: 107), que distingue en la noción de autor tres niveles relacionados: el de la "personne" biográfica, el del "écrivain" o escritor –actor en el campo literario– y, finalmente, el del "inscripteur", o sea, la instancia enunciativa del texto. Jérôme Meizoz, quien volverá a cruzar las páginas de nuestro estudio, lo sintetiza de la manera siguiente:

> Au regard des dimensions multiples de la notion mises en évidence durant ces dernières décennies, parler d'*auteur* réfère tantôt à une personne dont on peut reconstituer la trajectoire; tantôt à une instance d'énonciation que le texte construit et propose au lecteur; tantôt à une autorité philologique dans le champ littéraire, donc une valeur, un principe de classement, une composante du canon littéraire nominalement constituée. (Meizoz 2007: 42-43)

El análisis que sigue se propone privilegiar tanto el "enunciador" –por su papel central en la semiología del texto– como el "escritor" –por su papel axiológico con respecto a la tradición y el campo literario– y se servirá solo excepcionalmente de la "persona" porque no representa una categoría de análisis válida ni fiable en textos autoficcionales que se definen por su ruptura con cualquier tipo de contrato verídico o auténtico.

Ciertamente, una serie de los textos que se inscriben en el campo autoficcional contemporáneo se distingue por la recreación –salpicada de una fuerte dosis de auto-ironía– de una figura de autor desacralizada o banalizada que parece jugar con el aura benjaminiana del autor. En este sentido, parece que hay una tendencia más abarcadora de homogeneización del yo público que afecta al concepto de autoría. Esta evolución hace que el personaje escritor se refleje en ocasiones en "la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria" (Alberca 2007: 24). Escritores como el argentino César Aira (1949) y el catalán Enrique Vila-Matas (1948) son dos de los más destacados exponentes hispanos de esta modalidad autoficcional.

En primer lugar, se analizará en este trabajo cómo se plasma concretamente esta modalidad autoficcional en la obra de los dos autores tratados y en segundo lugar se mostrará que también es oportuno relacionar dicho fenómeno con el concepto –poco aplicado hasta ahora en el ámbito hispánico– de postura de Meizoz (2007), que él define como "la manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire" (2007: 18). Como ya se ha adelantado, si bien el

"retrato" autoficcional del yo en el texto literario, inevitablemente fragmentario y difuso, apuesta al equívoco, hace falta analizar –si no queremos pecar de cierto reduccionismo crítico– la manifestación de esta figura dispersa en sus diferentes planos de aparición (obra narrativa, ensayos, entrevistas, política de edición, etc.). La comparación entre las preguntas que suscitan estos planos del espacio autoficcional airiano (Decock 2014) acabará por dibujar una determinada figura de autor "representativa" que será contrastada con la(s) figura(s) respectiva(s) de Vila-Matas en la última parte de nuestro trabajo. Se mostrará principalmente a partir de la novela breve *Cómo me reí* (2005) de Aira y *El mal de Montano* (2002) de Vila-Matas, donde, a pesar de una semantización *sui generis* de la figura de autor, ambos escritores ponen en escena una serie de yoes autoficcionales que son articulados por una dialéctica de revelación y ocultamiento y que trastornan el horizonte hermenéutico del lector. Otro argumento importante que justifica el enfoque comparativo de nuestro trabajo es que se trata de dos autores que también mantienen una relación ingeniosa con la crítica y el mercado literario. Su prestigio literario actual se debe en mayor o menor medida a la forma productiva con la que han logrado imponer su propio canon. Tanto Aira como Vila-Matas han sabido construir un espacio de lectura innovador a partir del cual se invita a interpretar su propia narrativa.

2. Autoficción fantástica/biográfica

Si la autoficción no debe ser considerada como un género autónomo en una época en la que la hibridez genérica ya es un hecho asumido por la crítica, corre al mismo tiempo el riesgo de no ser reconocida como tal, ya no porque no quepa en las casillas limitadas por Lejeune –y, entonces, una simple excepción a la regla– sino porque todo relato es, en cierto sentido, una (auto)ficción[2]. Sin embargo, la autoficción no deja de ser una categoría sumamente útil para analizar una práctica literaria y estética bien difundida y muy comentada estos últimos años en el mundo académico. Cabe precisar ahora esta zona acotada por Alberca (2007) –"las novelas del yo"– para articular mejor las novelas de nuestro corpus. Por ello, recurrimos a la tipología de Colonna, discípulo de Genette, que amplió la definición de Doubrovsky –de postura realista y más representativa de la novela autobiográfica[3]– en su tesis doctoral[4]. Colonna maneja una concepción

[2] Premat también señala desde una óptica psicoanalítica que todo relato es la "puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe. Asumirse en tanto que protagonista de la ficción, como sucede en lo que la crítica literaria denomina autoficción, es llevar a sus últimas consecuencias un funcionamiento inherente al relato literario" (2005: 314).

[3] En la teoría de Doubrovsky, la autoficción –según Colonna– "se confond entièrement avec le *roman autobiographique nominal*, une variété de la province du roman autobiographique, qui ne constitue elle-même qu'un des îlots de la fabulation de soi, et tend à masquer la luxuriance de l'archipel" (2004: 196).

[4] Cuando citamos de la obra de Colonna, nos referimos, en realidad, al ensayo publicado en el 2004, que constituye una reelaboración profunda de la tesis doctoral que presentó en 1989. Véanse los estudios de Alberca (2007) y Jeannelle (2007) para un comentario acerca de las diferencias entre las dos versiones de Colonna.

más imaginaria o fantástica de la autoficción que designa el conjunto de procedimientos de la ficcionalización del yo[5]. Este es un punto crucial: ya no se trata del aspecto referencial, de la autenticidad de los hechos, sino de una valorización del imaginario literario (Jeannelle 2007: 21).

En particular, nos interesa destacar en la tipología propuesta por Colonna[6] la "autoficción fantástica", que es no solamente la variante más próxima a su definición general sino también la más adecuada para enfocar la obra de Aira. Él la define de la manera siguiente: "L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance" (Colonna 2004 : 75)[7]. Otro aspecto llamativo del libro de Colonna, por ser un tema dominado por el mundo francófono –que por otra parte, tal vez, no deba sorprendernos por la importancia que cobra la invención en su concepción de la autoficción–, es la recurrencia de la autoficción en la narrativa rioplatense: Copi (una mención, 2004: 195), pero sobre todo Borges y Gombrowicz son mencionados y comentados en diversas ocasiones de su libro (2004: 14), especialmente en el capítulo sobre la autoficción fantástica[8].

Ahora bien, una parte significativa de la obra de César Aira se inscribe en este campo autoficcional. Esta obsesión del autor de ficcionalizar de alguna manera su propia vida recurriendo a juegos identitarios entre el protagonista o el narrador, por una parte, y el autor, por otra parte, puede observarse en textos tan diversos como *Embalse* (1992), *El llanto* (1992), Cómo me hice monja (1993), *La costurera y el viento* (1994), *La serpiente* (1997), *El Congreso de literatura* (1997), *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998), *La trompeta de mimbre* (1998) y *El juego de los mundos* (2000). En todas estas obras, se produce una homonimia

---

[5] La definición original de Colonna es la siguiente: "Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur" (2004: 70-71).

[6] Colonna propone la categorización siguiente, no como un modelo estable sino como un "détecteur d'approche" (2004: 146) que carece de cualquier dogmatismo: "l'autofiction fantastique" (2004: 75-92), "l'autofiction biographique" (2004: 93-117), "l'autofiction spéculative" (2004: 119-134) ou "l'autofiction intrusive (autoriale)" (2004: 135-144)

[7] Alberca retoma la definición de la autoficción fantástica de Colonna y añade un matiz importante al apuntar que "el autor, en un movimiento de alejamiento máximo de su persona, llega incluso a burlarse de sí mismo y de su propio pasado y termina por confluir en una realidad imaginaria que sin embargo en alguna medida le compromete también" (2007: 190). A su vez, la subcategoría de la autoficción fantástica, junto a las de la "autoficción biográfica" –que también forma parte de la tipología de Colonna– y "autobioficción", constituyen el cuadro inacabado del campo autoficcional (Alberca 2007: 182).

[8] La siguiente afirmación de Premat parece corroborar la observación llamativa de Colonna: "Por razones variadas que se podría intentar desarrollar, la autofiguración de autor fue quizás más perceptible, inmediata y vigente en países periféricos, en donde escribir supuso no sólo 'inventar' una obra sino situarse en un proceso de 'invención' de una literatura nacional. El caso de la Argentina, como el de otros países en América Latina, es en este sentido significativo" (Premat 2005: 316). El estudio de José Amícola, *Autobiografía como autofiguración* (2007), también alude a esta referencia de Colonna.

explícita (mediante el nombre efectivo del autor)[9]. En algunos casos, sin embargo, la identificación se opera a través de un nombre deformado (Cédar Pringle de *El volante*) o, aún más ambiguo, mediante un narrador anónimo (como en *Un sueño realizado*).

En esta última situación (una práctica frecuente también en la obra de Vila-Matas), la identidad entre autor, narrador y protagonista se ratifica de manera implícita por una serie de rasgos que el narrador comparte con el escritor biográfico. Hay toda una serie –*in crescendo*– de obras recientes que pertenecen a esa categoría: *Taxol, precedido de Duchamp en México y La Broma* (1997), *Cómo me reí* (2005), *La cena* (2006), *El todo que surca la nada* (2003), *El cerebro musical* (2005), *La vida nueva* (2007), etc.

Conviene distinguir en el amplio "espacio autoficcional"[10] de la obra de Aira entre una vertiente más extravagante y a la vez rica en reflexiones metaficcionales, la del escritor fracasado-Sabio Loco (por ejemplo, *El congreso de literatura*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*) y una vertiente más autobiográfica en la que recuerda o recrea su infancia –el niño Aira– en Coronel Pringles (por ejemplo, *El Tilo* y *Cómo me reí*). En este sentido, *Cómo me reí* (2005) constituye un relato interesante desde un punto de vista genérico porque su hibridez matiza una oposición demasiado tajante entre las dos vertientes definidas del espacio autoficcional. Es decir, si bien parece pertenecer a una modalidad más biográfica, contiene suficientes elementos que permiten conectar el relato con la dimensión más irreal y fantástica de la autoficción airiana.

3. De la apariencia referencial a la postura autorial

Queremos explicitar la figura de autor que se dibuja de manera fragmentaria (mediante los códigos autorreferenciales y algunas máximas airianas) en *Cómo me reí* a partir de la pregunta –crucial– por el efecto de las novelas del narrador que inicia este relato. La vuelta a la infancia y a la adolescencia que genera esta pesquisa de las raíces del problema receptor (el efecto) desemboca paradójicamente en lo que el narrador supuestamente más aborrece, la gratuidad y el humor. Por tanto, sus recuerdos pringlenses provocan nuevamente (son) risas, esta vez en los lectores extraliterarios, y reafirman la poética del *nonsense* de Aira (Decock 2014).

A medida que avanza el relato, también se intensifica la imagen patética de un ser atormentado, víctima de su propio programa vampirista (94-97). Esta constatación nos incita a realzar algunos paralelismos importantes con la concepción desacralizada de la identidad autorial en la obra narrativa de Vila-Matas, particularmente, según ésta se plasma en su novela *El mal de Montano* (2002). Se crea, en efecto, la sensación de que en las obras de Aira y Vila-Matas se da un

[9] Es de notar que el culto onomástico de Aira ya aparece desde su primera obra, *Moreira* (1975), y que sigue presente con un vigor particular en sus obras más recientes.

[10] Para este término nos inspiramos en la noción equivalente de "espacio biográfico" de Leonor Arfuch (2002) cuyo estudio se centra en las nuevas formas autobiográficas (con un lugar central para la entrevista) y en la teorización contemporánea del sujeto.

proceso conflictivo de "desidentidad", o sea, una identidad no resuelta del todo que se balancea entre el reflejo neo-narcisista y la disolución[11]. Sin embargo, visto el contexto del sinsentido y las contradicciones, ¿qué credibilidad, al fin y al cabo, se puede otorgar a esta figura de autor patética? Por ello, nos parece lícito postular el simulacro de la desidentidad en *Cómo me reí* tomando en cuenta los diferentes planos autoficcionales de su obra, que no pueden estudiarse de manera desarticulada entre sí y la sintonía –a pesar de las obvias diferencias– con la obra de Vila-Matas.

Con la pregunta metarreflexiva sobre el efecto en *Cómo me reí*, se tematiza nuevamente en la ficción un aspecto central de la literatura de Aira, a saber, su recepción polémica, hasta tal punto que creemos que esta autosuficiencia parece ser su principal condición de existencia. En cierto sentido, el lamento sobre el efecto que producen las obras del protagonista es el motivo de la escritura de esta novela, lo cual se trasluce también en las primeras líneas del texto: "Deploro a los lectores que vienen a decirme que 'se rieron' con mis libros, y me quejo amargamente de ellos [...]. Es un lamento constante en mí; puedo decir sin exagerar que esos comentarios han envenenado mi vida de escritor" (2005: 7).

Como suele ocurrir también en otras novelas, la cuestión del efecto literario se centra alrededor de la figura de autor plasmada en *Cómo me reí*. En este sentido, la imagen que se instala y se reafirma en cada texto condiciona también la interacción entre el texto y el lector. Ahora bien, si atendemos a los mecanismos de identificación que están en la base de este proceso circular, nos damos cuenta de que las figuras autorreferenciales son el código clave del conjunto. Entre otras, se evoca la imagen del "niño inteligente" ya presente en *El Tilo* –"fui uno de esos niños inteligentes" (59), "superioridad intelectual" (81)–; también hallamos en varias ocasiones el tópico del genio (33, 93) o el del raro, del *outsider*: "Me hice fama de raro, de traga" (78), "... qué raro es este tipo" (19), "Entre ellos seguía siendo el 'sapo de otro pozo'" (51). Otro código que no suele faltar en esta constelación es el que alude a la idiotez: "Dejé a Susy con una vecina, me puse mi mejor traje (el de invierno), y fui a recibirlo [el Premio Konex] trémulo de expectativa, con mi habitual mueca idiota momentáneamente transfigurada en sonrisa idiota" (112). Y finalmente, también se observa la paradójica coexistencia de esa misma idiotez con la genialidad cuando el protagonista cae en la trampa de su amiga y su madre[12], como se refleja en la cita siguiente: "Y serias, convincentes, verosímiles, al menos lo suficiente para hacer caer al ingenuo distraído que era yo. Supongo que no se necesitaba mucho. Qué increíble que yo pasara

[11] Es interesante recurrir a la noción de "desidentidad" que Grossman desarrolla con respecto a la desfiguración en la conclusión de su estudio: "A la fois une et plus d'une. Ce qui signifie s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. Alors l'identité est un théâtre. L'inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d'une psyché désertée" (Grossman 2004: 115). Esta idea de la superación del narcisismo modernista se encuentra también en la noción del ego "neo-narcisista" de Alberca (2007: 42).

[12] Para unanálisis más completo del papel de idiota en la autofiguración airiana, véase el capítulo "Aira: el idiota de la familia" (237-251) en el estudio de Julio Premat (2009).

por el genio de la banda, el superinteligente. Visto en retrospectiva, fríamente, nadie que no fuera un completo imbécil podía ser víctima de esa farsa" (31)[13].

Queda claro que todos estos códigos terminan por construir una determinada figura autorial, un *ethos* discursivo (Maingueneau 1993, Amossy 1999) en el texto literario. A su vez, este *ethos* discursivo se difunde entre los lectores, orientando sus próximas lecturas airianas y se amplifica por la crítica, articulando de esta manera también el campo literario (postura autorial). Efectivamente, en varias ocasiones, el texto da cuenta de un interés por los otros profesionales de la escritura, de cierta conciencia de la posición particular que ocupa el protagonista autoficcional en el campo de las letras, pero siempre con una ironía que traduce un anhelo de subvertir la imagen tradicional del escritor: "No puedo concebir que a un escritor de verdad, a cualquiera de mis ídolos o modelos, se le acercaran los lectores a decirles cuánto se habían reído con sus libros" (9). Y también: "Y aunque no lo hubiera dicho, basta pensarlo un momento, basta tener el más leve conocimiento del trabajo solitario y difícil de un escritor, para darse cuenta de que es una grosería. Solo estaría justificado con el autor de uno de esos libros que se llaman 'Nuevos Chistes de Gallegos'" (10).

Obviamente, en el segundo fragmento, el narrador-escritor defiende supuestamente los valores canónicos de la literatura que la obra prolífica de Aira no deja de poner en entredicho al oponerles una escritura de la frivolidad y la ligereza. A la luz de esta singular postura con la que Aira se manifiesta, cabe interpretarse también el gesto reivindicativo con respecto a su genealogía literaria. Aira tiene el mérito de haber rescatado, principalmente a través de sus ensayos y artículos, una "serie alternativa" de la tradición literaria argentina compuesta por narradores como Raúl Damonte Copi, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Roberto Arlt. Desde este punto de vista, es llamativo que, de manera aún más explícita que por ejemplo en *El Tilo*, la figura de Osvaldo Lamborghini ocupe un lugar destacado –"un gran escritor", "mi maestro" (35)– entre sus recuerdos pringlenses: "Desde que O. murió, hace veinte años, yo atesoro cada recuerdo que tengo de él, y los recuerdos que no le hacen honor (como éste, que sigo considerando uno de sus puntos flojos) los reinterpreto y les doy vueltas, y me las arreglo, con mi propio oficio de escritor aprendido entretanto (él fue mi maestro) para transformarlos de un modo u otro" (35)[14]. La marginalidad que simboliza Lamborghini en el campo literario argentino caracteriza también la figura de autor que se pone en escena en la narrativa de Aira, tanto en la dimensión biográfica como en la dimensión más fantástica de su obra autoficcional[15].

---

[13] Cabe señalar un último código que completa la serie enumerada, a saber, el de ser un escritor prolífico (a pesar de afirmar lo contrario en la cita siguiente): "Con el paso del tiempo, mis nuevos 'amigos' se volvieron casi exclusivamente lectores, que leían mis libros (estos inundaban las librerías, no porque yo fuera naturalmente prolífico sino porque el sistema me obligaba a multiplicarme)..." (96).

[14] No cabe duda de que con la inicial "O." se refiere a su amigo Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Sabiendo que *Cómo me reí* se publica en el año 2005, la indicación temporal "hace veinte años" en el fragmento citado aporta un argumento unívoco.

[15] Aira no ha dejado ocasión para asociar a Lamborghini con una imagen de autor no convencional, como atestiguan el final del prólogo a su edición de las obras póstumamente publicadas de

Crucial –aunque no lo parezca a primera vista– nos parece, en este contexto, la observación siguiente que el narrador formula a propósito de Finita Feijóo, una chica excéntrica –también *outsider* como el protagonista y como Lamborghini– que formaba parte de aquel grupo de amigos de Pringles: "Y además, no era central (ni quería serlo, todo su sistema se oponía): era marginal. No podía ser de otro modo, con ese aspecto y ese carácter. Pero de algún modo lograba que esa marginalidad huidiza se volviera un centro" (57). Según nuestro razonamiento previo, se podría leer este fragmento en clave metafórica para la propia posición excéntrica y privilegiada que Aira ha llegado a ocupar paradójicamente dentro del campo literario argentino (y, por extensión, hispanoamericano) a la cual también ha contribuido la singular política de edición del autor –la famosa superproducción airiana– que consiste en abundar de manera alternativa el mercado editorial (Mondadori, Beatriz Viterbo, Mansalva, Eloísa Cartonera, etc.) y desafiar de esta manera las leyes y los valores del sistema literario[16].

4. Aira/Vila-Matas: esbozo de una figura autorial patética

Además de los argumentos expuestos en la introducción, hay varios motivos que nos han inducido a proponer un breve acercamiento comparativo de las modalidades autoficcionales de César Aira y Enrique Vila-Matas: la problematización de la identidad narrativa, la construcción paradójica de una figura de autor, el común interés por los autores raros y excéntricos, el descentramiento hermenéutico, la recurrencia de la metarreflexividad, el gusto por la ironía y la paradoja, el desencuentro en la instancia de la recepción, etc. Más allá de las diferencias incontestables entre ambas obras, hay entonces una serie de afinidades conceptuales tematizadas extensamente en sus obras respectivas.

El objetivo de esta última parte es, mediante el enfoque comparativo, indagar en los elementos más característicos de los espacios autoficcionales de Vila-Matas y Aira. Proponemos centrarnos, en efecto, en la identidad narrativa y en la figura de autor expuesta en las respectivas obras narrativas al destacar sus convergencias y desemejanzas. Ya hemos visto que el protagonista de *Cómo me reí* se presenta como un ser atormentado, una víctima de su estilo vampirista[17], de su frialdad intelectual:

Lamborghini, titulada *Novelas y cuentos* (1988) –"... simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial, con lo que no perdió gran cosa"– y, también, la entrevista siguiente con Aira sobre Gombrowicz y Lamborghini: "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira" (2006).

[16] En este sentido, la política de edición innovadora de Aira presenta similitudes con la noción de "paramercados" –desarrollada en la introducción del libro *El valor de la cultura*– que "replantean la lógica del mercado contribuyendo a su variabilidad" (Cárcamo-Huechante et al. 2007: 10-11).

[17] Véase también *El congreso de literatura* (1997) como otra muestra del vampirismo estilístico (plasmado en una estética de la apropiación de estereotipos en el caso de Aira y de citas literarias falsas o auténticas en el caso de Vila-Matas) que condiciona la relación con el prójimo en las obras de estos dos autores. La cita siguiente de *Cómo me reí* resulta esclarecedora al respecto: "Pero al cabo de un tiempo me hastiaba y no lo soportaba más. ¿Qué había pasado? Que su novedad se había agotado, y el interés que me había producido se apagaba, y la repetición de su discurso y sus reacciones y opiniones me cansaba y deprimía" (94-95).

> Porque yo repetía la maniobra esperando, contra toda evidencia, que alguien alguna vez mostrara algún interés por mí. Eso nunca ocurrió, lo que me obligó a escribir, a mostrarme en libros ante una curiosidad difusa e invisible, un interés de nadie que yo debía crear. ¿Y cómo crearlo, a falta de verdadero talento, sino con atracciones más y más disparatadas, a medida que iba creciendo mi soledad? [...] No hago ironía cuando me culpo de lo que me pasa. (Aira 2005: 96)

A partir de este fragmento significativo ya podemos destacar toda una serie de rasgos constitutivos que se hallan también en la figura autorial patética expuesta en el ciclo vilamático de *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *París no se acaba nunca* (2003). En *El mal de Montano*, que es la otra cara de la enfermedad de *Bartleby y compañía*, se nos presenta un protagonista-autor enfermo de literatura, del exceso quijotesco de sus lecturas y se tematiza la obsesión vilamática de la desaparición, concretamente una disolución del yo en las citas de otros autores, tema que desarrolla también en su novela *Doctor Pasavento* (2006).

Lo común entre los protagonistas autoficcionales de *Cómo me reí* y *El mal de Montano* –como casos paradigmáticos de un fenómeno recurrente en sus obras– es que se trata a menudo de yoes melancólicos, encerrados en una dolorosa dialéctica de revelación y ocultamiento. Son seres acomplejados que encarnan una figura autorial desacralizada y que parecen dominados por un afán de deshacerse de su identidad. Ahora bien, ¿cómo aproximarse a ese problemático sujeto enunciador, a ese yo múltiple, a esa (auto)conciencia narrativa paranoide y casi patológica? ¿Cuáles son los puntos en común en las estrategias narrativas y discursivas tras el proyecto de estos escritores? ¿Y cómo interpretar esa dialéctica de revelación y ocultamiento que siempre deja al lector en una zona hermenéutica insegura?

En *El mal de Montano* se observa también el fantasma del autor suizo Robert Walser –fruto de esa fascinación de Vila-Matas por las "rarezas" literarias–, con quien se identifica el protagonista Rosario Girondo. En efecto, esta novela transgenérica y caleidoscópica, que trata la vida de un hombre enfermo de literatura, está marcada por una narración que se va contradiciendo y transformando a lo largo de los cinco capítulos del libro, adscritos todos a una forma genérica diferente (el ensayo crítico, el manual de teoría literaria, la conferencia, el diario personal, el diccionario) y a lo largo de los cuales la ficción inicial se convierte en una realidad. Sin embargo, lo que está en juego en esta multiplicidad genérica de un texto "a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico" (2002: 189) se entiende tal vez mejor situándolo en el amplio espacio de la autoficción[18].

Aunque no aparece el nombre del autor en *El mal de Montano*, sobran los elementos biográficos (los destinos recorridos, los autores citados, etc.) que pueden ratificar la identificación entre el narrador homodiegético Rosario Giron-

[18] Pozuelo Yvancos (2010) propone la "figuración del yo" como noción alternativa a la de autoficción y destaca el distanciamientoirónico del yo figurado con respecto al autor y la voz reflexiva en un análisis agudo de *El mal de Montano* y las otras obras que componen este ciclo narrativo de Vila-Matas.

do –que a su vez proyecta su obsesión literaria en su supuesto hijo Montano– y el autor Vila-Matas. Ya desde las primeras páginas de la novela se explora el tema del doble en su dimensión infinita y lúdica: "Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble" (2002: 16). A lo largo de la novela, las alteraciones y los desdoblamientos del yo narrativo –lúdicos y contradictorios– no solo problematizan la inscripción narrativa del yo en el texto (¿Quién narra?), sino que nos invitan también a una reflexión sobre la identidad personal (¿Cómo se concibe la cuestión de la identidad?).

Queda claro que se trata de una identidad fragmentada bajo el signo de la búsqueda. Si bien el narrador de *El mal de Montano* evoca en el fragmento siguiente la concepción moderna y posmoderna de la identidad del sujeto, es la segunda la que predomina en todo el relato:

> Antes de que el mundo fuera un país extranjero, la literatura era un viaje, una odisea. Había dos odiseas, una era la clásica, una epopeya conservadora que iba desde Homero a James Joyce y en la que el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada, a pesar de todas las dificultades [...]. La otra odisea era la del hombre sin atributos de Musil, que se movía, al contrario de Ulises, en una odisea sin retorno y en la que el individuo se lanzaba hacia delante, sin volver jamás a casa, *avanzando y perdiéndose continuamente*, cambiando su identidad en lugar de reafirmarla, disgregándola en aquello que Musil llamaba "un delirio de muchos". (Vila-Matas 2002: 275-276)

Precisamente esa disolución del sujeto en un "delirio de muchos" se produce en el espejo[19] de autores mitificados en el que el narrador se mira y con los que se compara en su diccionario de diaristas (segunda parte). En algunos momentos, cuando Girondo llega a encarnar la Literatura para salvarla, esta disgregación del yo se desliza aún hacia la extinción, el anonimato y, al fin y al cabo, la muerte. Así observa Girondo en su diario: "Hoy eres Girondo y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde establecerías por fin con la muerte una relación de libertad" (297).

Ahora bien, en la encrucijada de las diversas cogitaciones metafísicas (sobre la identidad individual perturbada) y metaficcionales (sobre la esencia y la salvación de la literatura) del narrador (en realidad, el *alter ego* de Vila-Matas), llega a construirse una figura de autor. La continua contemplación del yo multiplicado en la otredad de sus colegas-escritores, termina por despertar la curiosidad del lector por la posibilidad de una representación del autor. Podemos ver también en los nombres más recurrentes (Walser, Kafka, Borges, Pessoa, etc.) de

[19] Cabe señalar también que esta práctica autoficcional se acerca a la definición de la "autoficción especular" según aparece en la tipología propuesta por Colonna: "Reposant sur un reflet de l'auteur ou du libre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir" (2004: 119).

la impresionante biblioteca vilamática una estrategia muy fértil –de forma más explícita y universal que en el caso de Aira (más centrado en el campo argentino)– de imponer su propio canon.

A pesar de tematizar en *El mal de Montano* algunas de las principales preocupaciones respecto al descentramiento del sujeto posmoderno que corresponden a la diferente autoconciencia del yo en nuestra época y que implican ese "efecto de desaparición del autor en el texto", se trata en el caso del experimentalismo genérico de Vila-Matas más de un anhelo estético de apertura para la novela –son frecuentes las críticas al realismo y a la novela española (65, 99, etc.)– que de una verdadera reflexión ontológica sobre la identidad del sujeto.

¿No debería verse tras todo esto, o sea, en la exposición de su experiencia literaria y de sus vericuetos existenciales, por un lado y en los juegos de ocultamiento (el pseudónimo, el anonimato, la mistificación, etc.) por el otro, una estrategia de autofiguración? ¿No sería más adecuado concebir, entonces, el supuesto problema identitario como una impostura de la desidentidad? Es cierto que esta especie de autorretrato[20] disimulado que Vila-Matas ya va construyendo desde antes de *Bartleby y compañía* tiene una función hermenéutica importante. Esta figura de autor es, en realidad, el reflejo de un doble deseo encarnado por los dos sujetos constitutivos de la comunicación literaria (el autor y el lector). Recordemos que Roland Barthes, al matizar su gesto iconoclasta después de haber proclamado la muerte del autor (1969), ya había expresado que como lector deseaba a la figura de autor en *Le plaisir du texte* (1973). En efecto, el lector de *El mal de Montano* necesita recurrir a esa figura de autor para visualizar las coordenadas significativas que den sentido al texto. Va en busca de elementos de legibilidad en la infinita selva rizomática de referencias intertextuales y en la indecibilidad del sujeto. Su función operatoria es, como Foucault lo ha explicado en su concepto de la "fonction-auteur", la de limitar de alguna manera la proliferación de sentido (Couturier 1995: 8).

Sin embargo, aquí también el autor expresa recíprocamente ese deseo de figurar en el texto bajo la forma de un yo autorial proyectado en una serie de *alter egos*. Por esa misma razón, invita al lector a penetrar en el misterio de su obra mediante los dispositivos de la autoficcionalidad y metaficcionalidad, como se ha mostrado anteriormente. Creemos pues que la figura autorial en sus variantes autoficcionales (la renuncia a la escritura de *Bartleby y compañía*, el aprendizaje literario del escritor principiante en *París no se acaba nunca*, la obsesión por la literatura de *Montano*, etc.), es lo que proporciona cierta coherencia y, por tanto, da una forma de sentido al conjunto de su obra narrativa.

Volvamos ahora a la obra de César Aira a fin de detenernos también en algunas divergencias entre ambos proyectos de escritura mitográfica y de esbozar algunas conclusiones sucintas, más allá de las novelas individuales comparadas. Queda claro que ambos autores luchan con una búsqueda de la esencia de la

[20] Resulta particularmente interesante el uso de ese término que tiene su origen en la pintura –el autorretrato como imagen o reflejo del pintor en el espejo– donde fue practicado por artistas como Rembrandt entre otros porque permite establecer un nexo con la categoría de la autoficción especular de Colonna (2004).

literatura –plasmada en sus obras en una pesquisa de la forma literaria– pero que las modalidades de tematizar esta exploración son diferentes. En el caso de Vila-Matas suele adoptar una forma más negativa a pesar del humor y la ironía, manifestándose en los tópicos del silencio, el fracaso, la desaparición, la ausencia e incluso la imposibilidad de la escritura. En cambio, en la obra de Aira, a pesar de la radicalidad del gesto vanguardista, esta crisis suele tomar una forma más afirmativa y el vacío se torna en un mundo de potencialidades y en el origen de una narración continua.

Estas modalidades bastante divergentes se traducen también en una semantización *sui generis* de la figura de autor (nos referimos a la imagen que domina en el conjunto de estas obras narrativas respectivas y que hay que matizar, por ende, para cada texto particular). La autofiguración paranoico-depresiva de Vila-Matas desemboca a menudo en un ser simbólico y ensimismado que está atravesando una grave crisis de escritura (el autor nunca aparece con su propio nombre y el suicidio es un tema recurrente en esta obra). De hecho, asistimos a la disolución de la identidad narrativa en la laberíntica textualidad vilamática, o sea en el entrecruzamiento de las múltiples lecturas y en la marea de citas literarias auténticas o apócrifas.

En cuanto a Aira, su figura de autor parece más inasible y se inscribe en una postura basada en la desautorización irónica del yo autor-narrador-protagonista, erradicando casi siempre la dimensión trágica presente en la textualidad de Vila-Matas. La imagen preponderante es la del autor/artista extravagante o del científico loco, que dosifica de manera imprevisible los ingredientes básicos de la genialidad y la idiotez. Se manifiesta a menudo en avatares farsantes que encarnan la imagen opuesta del arquetipo del escritor tradicional y se sitúa por tanto en un lugar periférico con respecto al campo cultural argentino. El gesto provocador de Aira, al transmutar los valores canónicos de la literatura (la ligereza versus la profundidad, la improvisación versus el esfuerzo, la chapucería versus la perfección, etc.), muestra hasta qué punto la postura de un autor es un proceso de índole acumulativa (Meizoz 2012: 46-47) que se construye en simultáneo con la dimensión autoficcional de una obra narrativa. En este sentido, es muy significativo que Vila-Matas también se haya posicionado hasta en sus últimos textos, en ensayos, entrevistas y conferencias, como un *outsider*, un autor raro en el campo literario español, dominado, según Vila-Matas, por un realismo decimonónico (Ródenas de Moya 2012: 319). Cabe señalar, sin embargo, que también es posible observar en la última etapa de la autofiguración vilamática, después de la etapa de un autor raro y de culto, un Vila-Matas más popular o masivo. De modo parecido que en el caso de Aira, esta nueva dimensión de su postura no se puede desvincular de un gesto editorial importante (su salida de Anagrama en el 2009 para incursionar en Seix Barral y DeBolsillo)[21].

Para concluir, se trata en ambos casos de una poética caracterizada por la impostura y la contradicción. Se destaca una relación simbiótica entre ficción y

[21] Véase al respecto el interesante trabajo de Palma Castro, Ramírez Olivares y Ríos Baeza (2012: 443-463) en el libro *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*.

teoría en las obras respectivas que dependen, por tanto, de la legibilidad de una figura autorial como elemento de cohesión vital. La identidad o la desidentidad del yo autoficcional, volviendo a Grossman, es una mera puesta en escena, una estrategia creativa para seguir escribiendo y explorando nuevos caminos para la literatura contemporánea. Queda claro que la intervención estratégica de Aira y Vila-Matas en el campo literario, al forjar una figura de autor singular en los diferentes planos del espacio autoficcional, ha contribuido a diversificar y enriquecer el sistema literario contemporáneo.

Obras citadas

Aira, César (1997): *El congreso de literatura* [1999]. Buenos Aires, Tusquets.

—— (1998a): *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires, Simurg.

—— (1998b): "Prólogo". En: Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 7-16.

—— (2003): *El Tilo*. Rosario, Beatriz Viterbo.

—— (2005): *Cómo me reí*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Amossy, Ruth (dir.) (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana/París, Delachaux et Niestlé.

Arfuch, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1984): *Le Bruissement de la langue*. París, Seuil.

Cárcamo-Huechante, Luis E.; Fernández Bravo, Álvaro; y Laera, Alejandra (eds.) (2007): *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Editions Tristram.

Couturier, Maurice (1995): *La figure de l'auteur*. París, Seuil.

Decock, Pablo (2014): *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*. Oxford/Berna: Peter Lang.

Epplin, Craig, y Penix-Tadsen, Phillip (2006): "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira", *CiberLetras*, n.° 15. Disponible en <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Última visita: 25.11.2014.

Foucault, Michel (1994): "Qu'est-ce qu'un auteur". En: Daniel Defert y François Ewald (eds.): *Dits et Écrits*. París, Gallimard, vol. I, pp. 789-821.

Grossman, Evelyne (2004): *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*. París, Les Éditions de Minuit.

Jeannelle, Jean-Louis, y Viollet, Catherine (eds.) (2007): *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

Maingueneau, Dominique (1993): *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. París, Dunod.
—— (2004): *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.
Meizoz, Jérôme (2007)*: Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine.
—— (2012): "Posture d'auteur et dynamique autofictionnelle dans Mort à crédit". En: Joël Zufferey (ed.): *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, Harmattan/Academia, pp. 33-50.
Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
Premat, Julio (ed.) (2005): *Figures d'auteur / Figuras de autor. Cahiers de LI.RI.CO.,* n.° 1.
Premat, Julio (2009): *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Ríos Baeza, Felipe A. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México D. F., Ediciones Eón.
Ródenas de Moya, Domingo (2012): "*La novela póstuma o el mal de Vila-Matas*". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas.* Madrid, Arco Libros, pp. 305-326.
Vila-Matas, Enrique (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.
——(2002): *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.
—— (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
—— (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama.
—— (2012): *Aire de Dylan*. Barcelona, Seix Barral.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 29-42, ISSN: 2255-4505

WASABI, DE ALAN PAULS: UNA LECTURA ALEGÓRICA EN CLAVE AUTOFICCIONAL

Kristine Vanden Berghe
Université de Liège

La verdad del Ser ha sido traspuesta a un lenguaje simbólico: la esencia íntima de las cosas, aunque independiente de la metáfora como medio expresivo, se encuentra en ella como el padre lo está con relación a su hijo. (Sarah Kofman sobre Nietzche)

Le nombre sept, par ses vertus cachées, maintient dans l'être toutes choses; il dispense vie et mouvement; il influence jusqu'aux êtres célestes. (Hipócrates)

En 1994 Alan Pauls publica *Wasabi*, un libro cuyo narrador protagonista anónimo se encuentra junto con su esposa en Saint-Nazaire, Francia, en calidad de escritor invitado por Christian Bouthemy en la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* (MEET)[1]. El relato, dividido en siete capítulos, cuenta sus desventuras: mientras no es capaz de escribir nada, intenta en vano curar, con un bálsamo homeopático cuyo sabor se parece al del wasabi, un quiste que le crece en la base de la nuca; al mismo tiempo padece de momentos de extravío en los que desaparece del mundo, "narcolepsias" que le duran invariablemente siete minutos; se obsesiona con matar a Pierre Klossowski yendo a París tras su busca; es apaleado por un conserje cuando intenta entrar por la fuerza en el piso del escritor-pintor antes de ser golpeado y despojado de todos sus bienes por tres irlandeses; convalece durante siete días en casa de un colega dramaturgo chino que se topa por casualidad con él en el metro; entretanto, su esposa se fue a Londres donde comparte un piso con unas siete personas; de vuelta a Francia, su mujer le comunica que está embarazada y le pide que les acompañe a Buenos Aires a su futuro hijo, al que propone llamar Wasabi, y a ella. Pero antes de hacerlo, el narrador vuelve a dar con la pista de Klossowski, al que otra vez intenta

[1] Anagrama volvió a publicar el libro en 2005 después de que Pauls ganara el premio Herralde de novela con *El pasado* en 2003.

matar sin éxito. Al final una prostituta "cabalga" sobre su quiste, que ha crecido de forma desmesurada.

En la escasa literatura crítica que hasta ahora se puede consultar sobre *Wasabi* destacan algunas lecturas profundizadas (Amato 2009; Laera 2009) cuyo punto de partida lo constituye la situación pragmática del contexto de producción de esta novela que Alan Pauls escribió en el marco de una residencia en el MEET (http://www.meetingsaintnazaire.com/Les-ecrivains-d-Amerique-du-Sud-et.html). Tal estancia en Saint-Nazaire implica cierto compromiso de parte de los escritores que residen allí ya que se les pide que escriban un relato de un mínimo de treinta páginas donde de alguna u otra forma las condiciones materiales de producción se reconozcan (Laera 2009: 461; Pauls 2012). Entre paréntesis, puede que no sea casual que el primer capítulo de *Wasabi* –al menos en la edición por Anagrama de 2005 que hemos utilizado– cuente treinta páginas y que en la última de ellas se mencione por primera vez el contrato: "Bouthemy no se había movido; una larga oruga de ceniza temblaba en la punta de su cigarrillo. 'Te lo digo porque forma parte de nuestro contrato', me dijo, y la ceniza reventó en un estallido mudo sobre su rodilla izquierda" (39). La atención que los lectores críticos han dedicado a las circunstancias de producción de la novela lleva consigo que hasta ahora se haya considerado el quiste que crece en la nuca del narrador como una imagen literaria esencialmente negativa[2]: según Laera representaría el peso que supone para un escritor su inserción en un circuito literario hecho de imposiciones, "una respuesta ficcional a sus propias condiciones de producción" (2009: 461), "casi una puesta en abismo de corte psicologista de la experiencia sufrida por el escritor ante el premio, el encargo y la deuda" (462). Aunque para Amato la imagen es menos peyorativa, también desde su perspectiva se vincula con una obligación, la de producir autorreferencialidad: "Quisiera demostrar cómo los síntomas y accidentes que sufre el narrador condensan los modos en que la novela a la vez cumple y se evade del requerimiento de referencialidad que pesa sobre ella" (2009: 102).

En lo que sigue quisiéramos proponer una lectura alternativa partiendo de la presencia del número siete, que, como se habrá leído en la síntesis, es recurrente en la novela, aunque quizás no muy visible, pues al menos hasta donde hemos visto no ha sido comentada antes. Partiendo del significado simbólico tanto bíblico como general del número (Chevalier y Gheerbrant 1995: 860-865), argumentaremos que el quiste también puede leerse como una imagen positiva de lo dinámico y de la totalidad, abordando para ello la novela esencialmente en clave genérica. Después de razonar que la novela de Pauls se adscribe a un tipo particular de autoficción para el que propondremos el término de autoficción neofantástica, procederemos a una lectura alegórica de la novela que relaciona el quiste con el género autoficcional pero también con la creación novelesca en general. En los últimos apartados profundizaremos en esta lectura al avanzar algunas hipótesis de lectura que sugieren una intertextualidad con *Fils* (1977),

[2] Se lo ve entonces como un signo de monstruosidad, deformidad y exceso, lo cual no deja de ser lógico, en la medida en que, como argumentan los autores del libro *Excesos del cuerpo*, "la enfermedad siempre ha sido metáfora del castigo y del mal" (2009: 12).

la autoficción fundacional de Serge Doubrowsky y con "Continuidad de los parques", uno de los cuentos donde Julio Cortázar juega con las fronteras entre ficción y realidad[3].

Una autoficción neofantástica

Como se deduce de la sinopsis que precede, no cabe duda de que *Wasabi* ofrece a sus lectores un pacto de lectura novelesco, pacto que ya se anuncia en ciertos elementos que conforman el aparato paratextual: la portada de la edición por Anagrama (2005), que incluye un cuadro de David Hockney llamado "Hombre en la ducha en Beverly Hills", sugerente y poco realista, el título de la novela y la mención de la colección "Narrativas Hispánicas", en la que se publica, apuntan en una dirección que no es muy referencial. Al mismo tiempo, aunque el narrador-protagonista es anónimo y por lo tanto no hay identidad onomástica con el autor, diversos indicios sugieren que se trata de Alan Pauls. El más evidente es la circunstancia de que el yo está en Saint-Nazaire constantemente en contacto con Christian Bouthemy, lo cual coincide con la circunstancia genética real del libro ya que en la primavera de 1992 Bouthemy era director del MEET y anfitrión de Pauls cuando este residía allí; también coincide con la realidad el hecho de que el Bouthemy de la novela ha decidido publicar el texto del protagonista sobre *La traición de Rita Hayworth*, novela sobre la cual Pauls publicó un ensayo en 1986. A estos datos se añade el nombre así como la nacionalidad argentina de Tellas, la mujer del narrador, que lleva el apellido de la esposa real de Alan Pauls, la argentina Vivi Tellas. Ambos rasgos –identidad sugerida y género novelesco– adscriben *Wasabi* al género de la autoficción tal y como lo han definido Jacques Lecarme en 1994 y Manuel Alberca en 2007 en su estudio titulado *El pacto ambiguo*[4].

Pero el resumen también demuestra que la ficción invade el texto de manera masiva. Así, el crecimiento imparable del quiste y la firme intención del narrador de matar a Klossowki son ingredientes que alejan la novela de aquellas autoficciones en las que "predominan los genes moleculares biográficos" (Alberca 2007: 29). Por lo tanto, *Wasabi*, lejos de provocar la vacilación interpretativa del lector sobre si la historia ocurrió de verdad o no, se acerca al polo que Vincent Colonna ha denominado "autoficción fantástica" (2004): a la par de que transgrede, como es consustancial al género de la autoficción, la última instancia

[3] Por su parte, Marcelo Méndez (2008) se ha centrado de manera convincente en la intertextualidad de la novela con *Otelo* y con *Nuestra Señora de París*.

[4] Esto supone un cambio radical en la práctica novelística de Pauls, como él mismo dijo: "antes de *Wasabi* yo tenía la impresión de que para escribir ficción había que internarse en un ecosistema muy específico, cerrado, que era el ecosistema de la literatura (o de la cultura si querés), y que había que dejar la experiencia afuera. Cuando digo la experiencia, digo la experiencia personal sobre todo, el yo, la memoria, el capital, el archivo, y así creí escribir esos primeros libros. [...] Y creo que ese sistema como de tabicación se resquebraja y empieza a hacer agua en *Wasabi* que es muy, casi escandalosamente, personal en ese sentido. Aparecen nombres propios reales, que para mí son como el tabú máximo, como el incesto. Como escritor, poner un nombre propio real ya fuera de calle o de persona era como un tabú del incesto para la cultura occidental y ahí, en esa novela, me tiré un poco a esa pileta" (Rossi 2012: 52).

realista que le quedaba por subvertir –ya que hace un uso novelesco del nombre (sobreentendido en este caso) del autor– , transgrede los principios básicos del canon realista al proponer una historia totalmente indiferente a la verosimilitud biográfica[5].

Cabe detenernos un momento acerca en esta denominación de "autoficción fantástica" –que es utilizada también por Manuel Alberca respecto a la autoficción en lengua española (2007: 190)– teniendo en cuenta las reflexiones que surgieron sobre el fantástico en el ámbito hispánico en gran medida como respuesta ante la dificultad de incluir en el género a la obra de Julio Cortázar. En su estudio *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983), Jaime Alazraki parte de algunas de las definiciones más generalmente aceptadas y conocidas de lo fantástico –Caillois, Vax, Todorov– y de la constatación de que los cuentos de Cortázar no se conforman con ellas. En la literatura fantástica tradicional se produce una rajadura, una irrupción en la armonía causal por un acontecimiento extraño que provoca miedo o escalofríos en el lector. Al contrario, en el fantástico nuevo también llamado neofantástico –el subtítulo del ensayo de Alazraki es *Elementos para una poética de lo neofantástico*–, el suceso extraño no causa asombro en los personajes ni produce horror en el lector. Un ejemplo elocuente de ello siendo *La metamorfosis* de Kafka. Como destacó Louis Vax: "La familia de Gregorio no se pregunta si el monstruo es realmente Gregorio, si es posible que ocurran tan extraños sucesos. No se consulta al sacerdote ni al médico...; su metamorfosis no les produce asombro" (1965: 85). Y también Todorov subraya que la novela de Kafka "parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y más natural" (1972: 180). Al reflexionar sobre las formas que toma lo fantástico en su propia obra, Julio Cortázar llegó a una conclusión semejante: "La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias" (1978: 29).

En *Wasabi* pasa algo parecido: el crecimiento impresionante del quiste –que en cierto momento sirve de perchero y que en otra ocasión se convierte en sucedáneo del miembro viril– causa tan poca inquietud en el narrador como en su esposa o conocidos. Es verdad que el yo al principio de la novela está consultando a una médica pero lo hace cuando el quiste aún casi no se nota, alarmado por cierto cambio en su textura. Al contrario, cuando comienza a crecer de forma excepcional, toma nota y la cosa deja de preocuparle. En cuanto a sus conocidos, como veremos más adelante, el quiste les suscita cierta curiosidad o lo admiran desde cierto interés estético pero, salvo una clienta en una tienda, nunca se espantan u horrorizan ante un fenómeno tan sobrenatural. En este sentido, el relato de Pauls es más neofantástico que fantástico y se allega a *La metamorfosis*[6] y a algunos cuentos de Cortázar, como el emblemático "Carta a una señorita en

[5] Como ejemplos de una poética parecida en el ámbito hispanoamericano podemos pensar en *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira y en *El gran vidrio* (2007) de Mario Bellatín.

[6] Es interesante notar que el propio Pauls compara *Wasabi* con *La metamorfosis,* aunque sea a partir de otra coincidencia: "Creo, a este respecto, que *Wasabi* puede ser leída como una novela de horror, al igual que *La metamorfosis* de Kafka puede también ser leída como tal. O, digamos, como novelas donde el acontecimiento fundamental es una transformación" (en Miquel 1998: 35).

París", donde el protagonista vomita conejos y se preocupa solo porque llegan a ser demasiado numerosos.

Según razona Alazraki, si el fantástico nuevo no sacude al lector al transgredir un orden inviolable, es porque la transgresión forma parte de un orden nuevo que escapa a la lógica racional (1983: 35). El género neofantástico surge así paralelo a los recientes descubrimientos en la ciencia que, por ejemplo, se alejan de la geometría euclidiana, de la creencia sin fisura en el conocimiento lógico o en la omnipotencia de la razón. Se trata de desarrollos que cambian la idea previa de lo que era el "orden" y la "realidad". Ahora bien, esta circunstancia no deja de evocar las circunstancias que acompañan el auge reciente de la autoficción, que también se produce en el contexto de un cambio epistemológico fundamental: la postmodernidad y las dudas que esta implica en cuanto a la posibilidad de acceder a la verdad o aun de conocer la realidad. En este sentido y en cuanto a su contexto epistemológico, quizás incluso se podría considerar que la autoficción se encuentra en la continuación de lo neofantástico: si este parte de una nueva visión de la realidad que incluye lo irracional y lo sobrenatural, aquella supone la imposibilidad de conocer la realidad o de acceder a ella en la medida en que demuestra un profundo escepticismo acerca de la posibilidad de escribir un relato que sea una autobiografía verdadera sobre un sujeto que se pueda conocer y que sea estable. Así, tal y como la literatura neofantástica, la autoficción se relaciona con una quiebra en el poder representativo de las poéticas realistas.

El recurso principal que permite al escritor de textos neofantásticos aprehender un orden que escape a la lógica racional habitual es la metáfora (Alazraki 1983: 35). Se trata de metáforas de un tipo particular en la medida en que son sumamente ambiguas e indefinidas: no siempre es posible precisar qué base comparte lo comparado con la comparación (1983: 63). Dicho de otro modo, estas metáforas suscitan interrogantes e interpretaciones que nunca agotan el significado del texto, por lo cual los textos neofantásticos suelen ser ejemplares de la "obra abierta" en el sentido que le ha dado Umberto Eco a la expresión: "los sobreentendidos no se dan de un modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo" (1965: 35-36).

En la autoficción neofantástica de *Wasabi* abundan este tipo de metáforas que permiten leer el texto como una alegoría. Se trata de una alegoría sutil, fragmentada y ambigua cuya sugestión es difícil de percibir y que no se puede reducir a un sentido unívoco. A nuestro modo de ver, el quiste es la principal de las metáforas que permiten interpretarla y por esto en el apartado siguiente se procederá a una lectura alegórica de la novela partiendo de él. En tanto metáfora abierta, permite y aun invita a que se hagan lecturas distintas de ella. Incluso, sin duda, todas estas lecturas juntas no lograrán recuperar o restaurar el sentido total de la metáfora –por consiguiente, mucho menos lo pretendemos hacer en el marco de este artículo–, también porque la novela de Pauls ofrece un entramado denso de imágenes y metáforas que no es nada fácil interpretar[7]. Pero, si

[7] Birns, Castro y Corral constatan lo mismo en relación con *El pasado*, novela posterior de Pauls:

bien complica la tarea del lector y del crítico, esta dificultad o imposibilidad no es tanto una desventaja como una riqueza, pues como dijo Alazraki con respecto a la obra de Cortázar: "En un cuento que está construido sobre las tensiones y silencios de una metáfora, restablecer el plano de la literalidad hubiera equivalido a destruir esa magia que relampaguea a lo largo de todo el cuento" (1983: 77).

El cuerpo, el quiste y la autoficción

Al principio de la novela el narrador se encuentra en un consultorio homeopático adonde se dirigió con la esperanza de que le quitaran el quiste. Pero la médica es tajante: "la homeopatía no tiene nada para borrar el quiste; a lo sumo una pomada para impedir que crezca. De todos modos, dice, no tengo por qué preocuparme: es sólo una acumulación insignificante de grasa, sin raíz" (9). El quiste se encuentra en la piel del narrador pero carece de raíz; crece sobre su cuerpo sin que nada lo arraigue realmente en él. ¿Cómo no pensar aquí en el género de la autoficción y en muchas formas de novelas del yo, mezclas en grados y proporciones distintas de *bios* –cuerpo– y de ficción –quiste–? En *Wasabi* el cuerpo del narrador puede leerse como una metáfora de la vida del escritor mientras, según esta misma lectura, el quiste que parte de él sería el ropaje, la máscara, el disfraz, los elementos añadidos, el *striptease* al revés (Vargas Llosa), es decir, la ficción.

Distintos aspectos que tienen que ver con la forma del quiste apoyan esta lectura. Así, llama la atención que el quiste se aleje del cuerpo ya que crece a lo largo de la novela. Al principio casi no se ve: la médica lo encuentra "insignificante" (9), lo califica de "un vulgar quiste sebáceo" (10) y Bouthemy, su huésped, ni siquiera lo nota: "Mi quiste, por suerte, le había pasado inadvertido" (15). Pero rápidamente toma proporciones sobrenaturales. Es significativo que Bouthemy al final no reconozca a su amigo: cuando una persona le pregunta "si conocía a ese jorobado", contesta: "Es la primera vez en mi vida que lo veo: pretende hacerse pasar por un autor de mi editorial" (138). Además, como ya hemos dicho, el narrador se preocupa porque el quiste tiene otra textura que la piel de su cuerpo:

> ... seguía adelante con su trabajo silencioso y ya tenía pocas afinidades con una alteración de la carne: al ritmo de un sostenido endurecimiento, su textura había olvidado gradualmente la suavidad de la piel y coqueteado un poco con la aspereza de la escama. (Pauls 2005: 30)

El crecimiento cuantitativo y el cambio sustancial del quiste pueden asociarse con el proceso de la creación literaria que, a medida que avanza, se aleja de la realidad referencial. Es más, algunas expresiones hacen pensar en los términos utilizados por Alberca cuando habla de la historia del género autobio-

"The references are so profuse that critics and reviewers hardly know what to do with all of them. Those allusions seem to point to different directions, multiple readings" (2013: 382).

gráfico que, al tomar la forma de la autoficción, conoce una "'mutación' de la especie" (2007: 155) para convertirse en un "híbrido literario" (159)[8].

De forma más específica, el crecimiento y el cambio de sustancia pueden referirse autorreferencialmente a lo que pasa en *Wasabi*. El tamaño inicial reducido del quiste coincide con la índole relativamente realista del principio de la novela que, en las primeras páginas, se deja leer como un relato irónico y autoirónico sobre algunas experiencias del autor en Saint-Nazaire. Pero pronto y paralelamente con el rápido crecimiento del quiste, este registro se abandona a favor de un relato de acontecimientos poco verosímiles. Lo posiblemente autobiográfico disminuye a favor de lo claramente novelesco: el quiste-texto pierde la sustancia de la carne y se distingue cada vez más de ella. Esta lectura es apoyada por la evolución del propio cuerpo, que empieza a vivir a ras del suelo. De ello se encargaron el portero de Klossowski y los asaltantes irlandeses: "Tal vez 'cuerpo' no sea la palabra para nombrar el ovillo mugriento que yo era cuando los zapatos del dramaturgo chino tropezaron con él" (74). A la par que el quiste crece, el cuerpo se encoge y se disocia del yo, que se refiere a él en tercera persona: "tropezaron con él". A esto se añade que el estatus social del narrador se empequeñece porque se convierte en un mendigo hasta que lo salva su compañero chino[9]. En resumidas cuentas, el quiste crece a medida que crecen los ingredientes de ficción, el cuerpo del narrador se encoge y se aleja del yo a medida que se diluye lo estrictamente autobiográfico.

Esta figura que toma el personaje del autor en la novela recuerda los comentarios del mismo Alberca acerca de cómo se suele representar a sí mismo el autor de autoficciones contemporáneas. Las últimas tres décadas del siglo XX han visto confluir varios factores favorables al auge de la autoficción. En 1968 Roland Barthes proclama la muerte del autor: lo consideraba como una figura que expresaba la ideología egoísta del individualismo burgués y que estorbaba la libre circulación de la obra y sus significados. Aproximadamente por las mismas fechas comienza a calar más hondo la idea postmoderna de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción no es tan tajante como se solía pensar antes[10]. Como tercer elemento contextual, Alberca apunta a la incidencia que tiene sobre los individuos la sociedad capitalista en su fase neoliberal. Aunque a menudo se exaltan las posibilidades que se dan a los individuos, los cuales tienen cada vez más acceso a productos personalizados y disfrutan de la sociedad narcisista, otros observadores más críticos, entre quienes se encuentra el propio Alberca, advierten que esta misma sociedad fragiliza a los individuos.

---

[8] En este sentido el presente análisis comparte la idea que ya expresamos anteriormente (Vanden Berghe 2012) en relación con *Cómo me hice monja* de César Aira de que una novela autoficcional poco realista puede leerse como una alegoría del género de autoficción.

[9] Recuerda al personaje autoficcional de Javier Marías, que se compara distintas veces con un mendigo en *Todas las almas* (1989). De hecho, *Wasabi* comparte otros rasgos con esta novela, como cierta tendencia digresiva, visible por ejemplo en la abundancia de los paréntesis.

[10] Amícola abunda en el mismo sentido: "el éxito de la autoficción tiene que ver con la entronización de una 'era de la sospecha' (título de un ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna) a partir de 1970" (2009: 192).

El que cambiemos más que antes de trabajo, residencia o familia, así razonan, no significa necesariamente que seamos más libres sino que, todo lo contrario, se debe a que el capitalismo neoliberal necesita que se incrementen la movilidad y la fragilidad sociales para poder imponerse con la mayor autoridad posible. Según el razonamiento de Alberca, la fragilidad es el precio que el individuo debe pagar por ver triunfar sus deseos de consumo personificado y por no verse sometido a una conciencia moral demasiado exigente o un compromiso social importante[11]. A partir de la década de los setenta la autoficción se relacionaría estrechamente con estos elementos contextuales no solo por cuanto cuestiona la verdad y ficcionaliza la realidad, sino también, lo que nos interesa ahora, porque presenta figuras del autor poco heroicas cuya pequeñez propaga la idea de fragilidad del sujeto y, al mismo tiempo, da un suplemento de ficción literaria a este sujeto debilitado:

> La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se "democratiza", es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria. (Alberca 2007: 24)

La imagen del escritor en *Wasabi* es ejemplar de esto: estando lejos de su país de origen, que presumiblemente es Argentina, se fragiliza al quedarse varios días agonizando en una estación de metro y sobreviviendo como mendigo; su figura es además excesivamente grotesca e irónica; y es un escritor que no logra escribir nada.

El texto literario y sus lectores

Asimismo, la imagen del autor en la novela confirma la teoría de Dominique Maingueneau acerca de la paratopía creadora. En *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), Maingueneau sugiere que el lugar desde el cual se enuncian los discursos filosóficos y literarios (que llama discursos constituyentes), si bien varía en el tiempo, siempre se define como una complicada y difícil negociación entre el lugar y la ausencia de lugar, como una imposibilidad de estabilizarse. Para el escritor es problemática su pertenencia a un lugar o a una función, así como a un grupo:

> Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner

[11] La exposición de esta tesis se apoya en el ensayo de Gilles Lipovetsky *El crepúsculo del deber* (traducción española de 1994). Este contexto del consumo contemporáneo aparece de forma insistente en el relato, principalmente en la figura de Tellas, la esposa del narrador, que consume sobre todo vestidos/moda y pastillas.

> une véritable "place". Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. (Maingueneau 2004: 52-53)

Una implicación fundamental de su posición paratópica es que el escritor explota las roturas que se abren en la sociedad, presentándose como bohemio, solitario o, simplemente, distinto de alguna forma de los demás: Maingueneau lo define como el que no está en su lugar allí donde está, el que se desplaza de un lugar a otro sin arraigarse nunca de manera más o menos definitiva, el que no encuentra su lugar, el que no se acomoda. En los textos literarios la situación paratópica del escritor se manifiesta mediante embragues, una de cuyas manifestaciones pueden ser los personajes: cuantos atraviesen y crucen las fronteras trazadas entre grupos sociales, como los judíos, los aventureros, los indígenas de América, se convierten en los personajes predilectos de la ficción literaria (2004: 77).

El autorretrato del autor en *Wasabi* ilustra esta idea ya que incluye una larga serie de rasgos paratópicos: es un escritor pero no escribe; es geográficamente paratópico ya que no se encuentra a gusto en la ciudad de Saint-Nazaire; también París lo defrauda ya que allí es atacado, desaparece en el anonimato y se convierte en pordiosero, es decir que ocupa una posición socialmente paratópica; su aspecto de jorobado hace que aparezca físicamente como paratópico, lo cual es apoyado por el hecho de que su piel tiene algo del pez o del reptil (escama). Ya que la teoría de Maingueneau sobre la paratopía se aplica a todos los discursos literarios y a sus productores, la imagen del quiste también puede verse como una metáfora de la creación y de la escritura literaria en general y, por consiguiente, no solo en clave autoficcional. El crecimiento del quiste no significaría entonces solamente el aumento de lo ficticio en relación con lo referencial o la hibridez genérica de la autoficción sino también el mero desarrollo del texto literario y el trabajo de la creación en su globalidad.

Si consideramos que el quiste es una metáfora de la creación y, por lo tanto, del texto, los personajes que de alguna u otra forma se ponen a contemplarlo se convierten en lectores y, de hecho, las reacciones muy diversas ante el quiste hacen pensar en las distintas lecturas que cualquier texto puede suscitar, y más aún si es neofantástico –por proponer metáforas en esencia indeterminadas (Alazraki)– y/o autoficcional –por basarse en un pacto ambiguo (Alberca)–. El único personaje que se sobresalta por el quiste es una clienta en una tienda de ropa: "Estaba por esconderme en el probador cuando descubrí, congelada en el espejo, a la chica de ojos aterrorizados" (46). Ya hemos señalado que el "lector" Bouthemy no reconoce al narrador por causa del quiste, reacción que se entiende, pues el Christian Bouthemy real representante del MEET pidió al Alan Pauls real que escribiera un texto en el que su experiencia en Saint-Nazaire fuera reconocible para el lector. La ficción es tan dominante en comparación con la realidad que Bouthemy no sabe "leer el texto". La reacción de su colega, el dramaturgo chino, es muy diferente. Admira el espolón y el léxico que el narrador usa para hablar de su reacción ante él apoya la idea de que el quiste

puede representar el texto y la creación ya que incluye varias alusiones a lo estético:

> Lo había cautivado desde el primer día; sus cuidados, que siempre fueron minuciosos, adquirían un extraño carácter sentimental cada vez que los consagraba al espolón, como si esa anomalía no fuera la aberración ósea que era sino un prodigio del cuerpo, un milagro que alguna providencia había puesto en su camino para que él, su único devoto, lo mantuviera vivo. Su interés, en realidad, iba de lo religioso a lo estético. Siempre que llegaba a esa parte de la inspección [...], daba vueltas a mi alrededor, primero en un sentido y luego en el otro, como si él fuera mi escultor y yo su pieza. No necesitaba mirarlo para comprender que admiraba el espolón como un hallazgo artístico, y que ese apéndice ignominioso era lo que me convertía para él en una masa de piedra cincelada. (Pauls 2005: 94-95)

En el caso de la prostituta, la atracción del espolón ya no tiene un sentido estético-textual sino sexual: "La mujer cabalgaba sobre el espolón. Sacudía a un lado y a otro la cabeza y sus largos mechones de pelo negro que martirizaban como látigos mis omóplatos" (153). Quizás podamos ver en ella un guiño irónico del autor a ciertas lecturas de corte psicoanalítico que identifican el deseo por el texto con el deseo por el sexo.

Klossowki, Doubrovsky, *Wasabi* y *Fils*

En la historia contada en *Wasabi*, al narrador le mueven dos proyectos. El primero es escribir un texto para respetar el contrato con Bouthemy. Sin embargo, el tema es bastante secundario en el libro y el narrador no parece preocuparse demasiado por él. El segundo, con el que se obsesiona más, es el de matar a Klossowski. En contraposición con este proyecto de muerte que fracasa, el narrador logra dar vida ya que al final de la novela su mujer le anuncia que está embarazada. Aunque a primera vista el relato parece destacar sobre todo la doble "enfermedad" del protagonista –el quiste y las narcolepsias–, por lo tanto también se refiere a la vida y a la muerte. Comentaremos estos temas a continuación a partir de los personajes de Klossowski, al que el protagonista quiere matar, y del futuro hijo, al que habrá dado vida.

Rápido en la novela, el narrador anuncia su propósito de matar a Pierre Klossowski pero en ningún momento explica por qué desea matar a alguien ni tampoco por qué la víctima escogida es el escritor-pintor famoso al que admira. Es probable que el conocimiento de la obra de Klossowski pueda contribuir a formular hipótesis pero esto supone lecturas que rebasan el marco del presente estudio, que se centra en el propio texto de Pauls[12]. Este permite proponer otra hipótesis que apoya lo que hemos dicho hasta ahora a favor de una lectura alegórica de la novela en clave autoficcional. A Tellas le causa dificultad el apellido

[12] Laera piensa que el narrador elige a Klossowski porque encarna a un tipo particular de figura de escritor: "al escritor maldito, al último libertino, al escritor del goce, al modernista total que lo deja todo" (2009: 470).

de Klossowski y no lo recuerda bien. Lo llama Korovski (92) en una ocasión y en otra el propio narrador dice: "Él era Kieslowski, Korovski, Kosinski" (135). De manera paradójica, esta vacilación llama la atención sobre el propio apellido. Ahora bien, al lector que se interesa por la índole autoficcional de la novela, el apellido Klossowski no dejará de recordarle el de Serge Doubrowky, el escritor francés al que se le concede la paternidad del término de autoficción y de la práctica autoficcional contemporánea autoconsciente: los dos apellidos Doubrowky y Klossowki constan de tres sílabas de las cuales las dos últimas son fonéticamente casi idénticas. Al querer matarlo, el narrador protagonista de *Wasabi*, doble de Alan Pauls, querría perpetrar un parricidio y suplantar con su propia novela al que bautizó al género. También se puede pensar que desea deshacerse del padre de la vertiente más realista de la autoficción para reemplazarla por la fórmula más ficticia y neofantástica de la misma.

Si bien esta lectura puede parecer algo rebuscada, otro aspecto aumenta su plausibilidad. La novela autoficcional con la que Doubrovsky se aseguró su lugar definitivo en la práctica y la teoría de la autoficción se titula *Fils* (1977). Con este título *Wasabi* se relaciona como un ejemplo frente a una categoría, como un nombre propio frente a un nombre genérico. Recordemos que *Wasabi* es el nombre sugerido por Tellas al narrador para el futuro hijo de ambos. Los títulos *Fils* y *Wasabi* por lo tanto se refieren ambos a los hijos de los narradores, que son dobles de sus autores. Esta posible alusión intertitular refuerza además el sentido alegórico de "creación" que la palabra Wasabi tiene en la novela de Pauls, creación que es al menos doble: es la descendencia física del narrador, su hijo, y al mismo tiempo su producto intelectual, pues el título se refiere al propio libro. A esto se podría objetar que el wasabi debe usarse para frenar el quiste, por lo cual sería contrario y opuesto a la idea de creación, ya que hemos considerado el quiste como una metáfora del texto. Pero aquí cobra relevancia el hecho de que la médica consultada es homeopática y que la homeopatía se basa en el principio de que lo similar se cura con lo similar, que lo que causa determinados síntomas puede curar esos mismos síntomas: la creación/quiste se cura con la creación/wasabi. Señalemos aún, como bien ha visto Amato (2009), que el wasabi provoca cierto efecto afrodisíaco en el narrador y su esposa: rápido después de que Tellas lo haya probado, se da cuenta de que está preñada. Metafóricamente, Tellas representa una de las figuras de lector en el texto: se interesa por el quiste, lo estudia e incluso prueba el wasabi que se le aplica. Al mismo tiempo es la que dará vida al hijo del narrador (posiblemente por el wasabi): es un lector cuya labor de creación es resaltada. Cuanto hemos dicho hasta ahora demuestra que la novela no trata solo de deformación e imposición sino también de vida y de creación.

La recurrencia de la cifra siete a su modo contribuye a esta lectura. En el *Dictionnaire des symboles* (1995), Chevalier y Gheerbrant dedican seis páginas al siete y lo asocian ante todo con el ciclo completo, la perfección dinámica; simboliza además la totalidad del espacio y del tiempo:

> Sept est le nombre, a-t-on noté d'abord, de l'achèvement cyclique et de son renouvellement. Le monde ayant été créé en six jours, Dieu chôma le septième

> et en fit un jour saint: le sabbat n'est donc pas vraiment un repos extérieur à la création, mais son couronnement, son achèvement dans la perfection. C'est ce qu'évoque la semaine, durée d'un quartier lunaire. (Chevalier y Gheerbrant 1995: 860)

Es de notar que la curación del protagonista escritor por el dramaturgo chino toma siete días, lo cual coincide con el periodo del Génesis; de la misma manera las narcolepsias que aparecen parejas con el quiste duran siempre siete minutos. El narrador considera que "cada vez que yo caía en esos agujeros *perdía* siete minutos de vida" (18) pero es Tellas quien reflexiona más sobre el fenómeno y quien se pregunta si las narcolepsias le quitan o si le añaden vida, si los siete minutos deben sustraerse o sumarse:

> ¿Qué hacer, me decía, con esos siete minutos perdidos? Si era cierto que me faltaban, ¿había que considerarme más joven o más viejo? Si no eran sueños y tampoco un descanso, ¿por qué pensar en deducir de mi vida esa parcela de tiempo y no en ponerla a un costado como una especie de ahorro, como la reserva que, atesorada en esa dimensión en la que naufragaba al desvanecerme, alguna vez habría de reaparecer bajo la forma de una prórroga? (Pauls 2005: 22-23)

Esta reflexión junto con la presencia del siete permite que les demos a las narcolepsias el valor de una metáfora semejante al valor del quiste: se trata de imágenes de una creación que se añade a la vida cotidiana, la interrumpe o la cambia. Por último, el que la novela se divida en siete capítulos orienta la lectura en la misma dirección, sobre todo porque en el séptimo capítulo el protagonista narrador está sentado en el suelo con un libro y mirando a su esposa encinta: es como un dios que contempla satisfecho su doble obra –el libro y el hijo, *Wasabi* y Wasabi–, una vez terminada su labor de creación[13].

Un último doble

Esta imagen del escritor sentado con un libro en los muslos, apoyado contra el pie de un sillón, no deja de evocar el cuento "Continuidad de los parques" de Cortázar: aparte de las imágenes del libro, el sillón y la mujer, también la presencia de una metalepsis hace pensar en él; contribuye al efecto de neofantástico y a la confusión entre los niveles ontológicos[14]. En las últimas páginas el relato va y viene entre la escena de la prostituta que cabalga sobre el "perchero" del narrador y la imagen de un doble de este que está sentado en su piso en Saint-Nazaire con un libro en las manos: "Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien que era mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie

[13] Esta imagen del escritor como dios, junto con las referencias a lo monstruoso, acercan la figura del escritor en *Wasabi* a ciertas ideas románticas decimonónicas. Aparecen junto con otras distintas, representativas del siglo xxi, del escritor parodiado y pequeño.

[14] Es curioso que esta metalepsis no haya llamado la atención de los críticos. Así Amato dice que la escena de la prostituta es "el final de la novela" (2009: 461).

del sillón a modo de respaldo, un libro abierto olvidado entre los muslos" (152)[15]. Esta frase sugiere que la historia narrada desde el inicio puede ser hipodiegética en vez de intradiegética, que el relato sobre el quiste, las narcolepsias, la convalecencia y la vocación de matar a Klossowski tal vez no corresponda a la vida del narrador sino a la historia del libro que está leyendo. De hecho, si consideramos que la novela de Pauls es, en tanto autoficción, una metalepsis discursiva del autor en un texto de ficción, tendríamos aquí una metalepsis dentro de la metalepsis, una especie de metalepsis en segundo grado y una *mise en abîme* de la práctica autoficcional. Tal y como en el cuento de Cortázar, esta doble metalepsis suscita numerosas preguntas en torno a la relación entre vida y literatura, preguntas que el género autoficcional evoca de por sí porque el pacto ambiguo que implica estimula que el lector indague activamente en las relaciones entre el texto y el mundo exterior. Pero al revés del cuento de Cortázar, que termina con una focalización indeterminada, en la novela de Pauls, el focalizador final es el personaje-narrador–autor del libro, que observa a su doble, el lector que a su vez observa a su esposa, Tellas, personaje que reúne la función lectora y la escritora, como hemos argumentado antes.

Por lo tanto, el último lector al que encontramos en el texto es el propio narrador, que habla de sí mismo como si fuera otro: "yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con el retrato de un muerto" (154). Aquí no se puede dejar de pensar en la idea de que yo siempre es otro o, incluso, al propio autor de autoficción sobre el cual Alberca observa que es como si nos dijera: "Este soy yo y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo" (2007: 129). Al mismo tiempo, la expresión "retrato de un muerto" utilizada para hablar del doble del autor en *Wasabi* evoca "La mort de l'auteur" de Barthes, ensayo importante en la formación de Alan Pauls, cuyo interés por el crítico francés es de sobra conocido[16], pero ensayo también significativo para la autoficción contemporánea y para *Wasabi*, que juega con la idea de Barthes de un modo contradictorio, al destronar al autor convirtiéndolo en un personaje de ficción grotesco y, de esta manera, multiplicar aún más su figura.

Obras citadas

Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

[15] La diferencia de edad entre los dos yoes a su vez hace pensar en el cuento autoficcional de Borges titulado "El otro", donde un Borges dice al otro: "Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris" (1985: 403).

[16] Alan Pauls se interesa por la teoría en general y la introduce en sus historias, como dijo en una entrevista a Miquel Osset: "siempre pensé que se podía narrar con cualquier cosa o material, y que la teoría literaria o filosófica puede ser un material narrativo tan legítimo como la vida de alguien o su interioridad" (1998: 34).

Amato, Mariana (2009): "Escrito desde un cuerpo: estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls", *Estudios,* vol. 17, n.º 33, pp. 99-125.

Amícola, José (2009): "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", *Olivar*, vol. 9, n.º 12, pp. 191-207. Disponible en <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf>. Última visita: 28.04.11.

Birns, Nicholas; de Castro, Juan Enrique; y Corral, Will H. (2013): *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After.* Nueva York/Londres, Bloomsbury Academic.

Borges, Jorge Luis (1985): *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain (1995): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París, Robert Laffont.

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.

Cortázar, Julio (1978): "The Present State of Fiction in Latin America". En: Jaime Alazraki e Ivar Ivask (eds.): *The Final Island*. Norman, Univ. of Oklahoma Press, pp. 28-30.

Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.

Eco, Umberto (1965): *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral.

Guerrero, Javier, y Bouzaglo, Nathalie (2009): *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Kofman, Sarah (1971): "Nietzsche et la métaphore", *Poétique*, n.º 5, pp. 77-98.

Laera, Alejandra (2009): "Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV n.° 227, pp. 459-474.

Lecarme, Jacques (1994): "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie. Ritm*, n.º 6, pp. 227-249.

Maingueneau, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.

Marías, Javier (1989): *Todas las almas*. Madrid, Anagrama.

Méndez, Marcelo (2008): "Aproximación a *Wasabi*, de Alan Pauls", *Hispamérica*, vol. III, pp. 103-108.

Navarro, Justo (2007): "Prólogo". En: Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-18.

Osset, Miquel (1998): "La enfermedad del mundo. Entrevista a Alan Pauls", *Quimera*, n.º 167, pp. 34-38.

Rossi, María Julia (2012): "Alan Pauls", *Hispamérica*, n.º 123, pp. 51-59.

Todorov, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Vanden Berghe, Kristine (2012): "Retrato del autor como sujeto posmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 41, pp. 265-276.

Vargas Llosa, Mario (2001): *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.

Vax, Louis (1965): *El arte y la literatura fantásticos*. Buenos Aires, Eudeba.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 43-55, ISSN: 2255-4505

EL DESPLIEGUE DE LA AUTOFICCIÓN EN LA ACADEMIA: LA NOVELA DE CAMPUS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

Luis Villamía
Nazarbayev University

No hay duda del auge actual del que gozan las novelas bautizadas con el neologismo autoficción, ideado por Serge Doubrovsky en 1977 para definir su novela *Fils*. Probablemente los motivos sean múltiples, pero parece evidente que es un marco propicio para intercalar muchos de los semblantes del ideario posmoderno: la fascinación de un sujeto narcisista pero de identidad inasible, el habitual hibridismo transgenérico de la novela actual, la palinodia[1] o reatracción de la que hablara Antoine Compagnon, la manipulación temporal o el escepticismo hacia la proyección de una realidad de la que siempre se sospecha y que queda amurallada en una suerte de simulacro o de virtualidad. Como describió el propio Doubrovsky con lucidez, la autoficción es la variante posmoderna de la autobiografía (Vilain 2005: 212).

Dentro de estas coordenadas, la autoficción, como señala Ana Casas, consiste en proyectar al autor ficcionalmente en la obra dentro de un abanico de registros y hacer confluir elementos factuales y ficcionales con la finalidad, en última instancia, de problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia (2012: 11). Al ser tan representativa de la posmodernidad, la novela de autofic-

[1] Antoine Compagnon describía el concepto en su obra *Las cinco paradojas de la modernidad* (1991) en estos términos: "Retracción o palinodia, el posmodernismo invierte entonces la negación crítica de la historia de las formas que constituye el fundamento del mesianismo moderno. En contra de los dogmas de coherencia, de equilibrio y de pureza en que se basaba el modernismo, el posmodernismo revalida la ambigüedad, la pluralidad y la coexistencia de los estilos; cultiva a la vez la cita vernácula y la cita histórica. La cita es la más poderosa figura posmoderna" (1991: 104).

ción también se caracteriza por la transición de una dominante epistemológica a una ontológica. Es decir, como sugería David Harvey, se produce un desplazamiento del perspectivismo mediante el cual el modernista podía conectarse con el significado de una realidad compleja pero singular, a la acentuación del enigma consustancial del renacer del ser como fascinación y desconcierto, y en cuanto que acontece como lenguaje (1998: 58).

Philippe Forest, con un término pertinente y agudo, enmarca el género en lo que denomina *ego-literatura* (2012: 212), una corriente que exhibe el yo arrogante y victorioso en todos los frentes de la cultura. Desengañados de relatos totalizantes y engañosos, se produce un repliegue hacia la atmósfera tranquilizadora de los más íntimo. Quizá la quintaesencia de esa tendencia introspectiva actual sea una novela del yo ambientada en un recinto universitario, es decir, el subgénero conocido como novela de campus. Esta afectación narcisista tendría por supuesto su correlato entre la crítica académica. En palabras de Elaine Showalter: "The ultimate narcissism for an English professor to write literary criticism about novels by English professors about English professors" (2005: 3).

Como es bien sabido, la novela de campus en el ámbito anglosajón goza de una amplia tradición que se remonta a los años cincuenta con *The Groves of Academe* (1951) de Mary McCarthy. Se escinde en dos grandes vertientes, aquellas obras que esbozan una aproximación cómica o satírica, como *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis o *Small World: An Academic Romance* (1984) de David Lodge, y las que abordan esta temática de forma más grave y reflexiva, tales como *The Human Stain* (2000) de Philip Roth, *Disgrace* (1999) de Coetzee o la más reciente de Jeffrey Eugenides *The Marriage Plot* (2011). Sin duda, el *boom* de las novelas de campus se produjo en la década de los noventa, donde se llegaron a publicar 70 en inglés, y suele considerarse *White Noise* (1985) de Don DeLillo como la primera versión posmoderna dentro de este género.

Es lógico asumir este florecimiento de la novela de campus desde hace décadas en el ámbito anglosajón por la propia índole de los campus universitarios, pequeños microcosmos de una sociedad integral donde se intensifican los vínculos cercanos entre profesores y estudiantes. Por otro lado, los programas suelen incluir *creative writing*, por lo que la mayoría de las facultades poseen escritores como docentes, que pueden observar con plena libertad los ritos tribales de sus colegas desde dentro.

En España en cambio, este género apenas se ha cultivado y las aportaciones más recientes suelen recrear atmósferas de universidades anglosajonas, ya sea Javier Marías, Javier Cercas o Juan Francisco Ferré. El autor Antonio Orejudo justifica su ausencia por la dificultad de urdir una creación estética verosímil en la universidad española: "aquí en España el referente, la universidad, es tan cutre que el resultado es siempre un sainete o una astracanada" (2011b). Uno de sus personajes en su novela *Un momento de descanso* (2011a), la profesora de Oxford Raquel Medina, que acabará ingresada en un sanatorio madrileño al tener que confrontar la superlativa corrupción de la universidad española, desvela una respuesta más detallada:

> La universidad española, donde yo trabajé mucho tiempo antes de marcharme a Inglaterra, no solo es mediocre y corrupta, es también inverosímil. ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté consumida por las mismas corruptelas que la de aquí. En la universidad española por el contrario la grosería aparece tal cual, sin los ropajes de la buena educación. Una novela realista, cualquier libro sobre la universidad española, aunque sea un libro de investigación como el suyo, está condenado a convertirse en una astracanada. (Orejudo 2011a: 175)

Este tipo de novelas (ya de por sí ubicadas en unas coordenadas espacio-temporales constreñidas), si se insertan en algunos de los mecanismos representativos de la autoficción, son en ocasiones juzgadas como excesivamente retraídas y tediosas por el plúmbeo deleite narcisista que suelen arrastrar. Sin embargo –más allá de todas las alusiones críticas que asolan a esta escritura compulsiva del yo o de la propia academia como matriz para el despliegue de la imaginación–, estas versiones creativas inspiradas en la introspección ofrecen en ocasiones recursos experimentales y prismas reflexivos fértiles y novedosos. La autoficción se asocia con frecuencia a esa forma de asfixia que la condición y las modas posmodernas han impuesto a la novela actual y que momifica la imaginación soberana en un sentido más amplio. Pero este género cuando no cae en vicios prosaicos y autocomplacientes ofrece todo un mosaico de técnicas narrativas y estadios de lectura novedosos para el lector.

No obstante, estas obras siempre despiertan una prudente inquietud. Los géneros, al fin y al cabo, son codificaciones que confinan un estilo y, en este caso, el autor puede sentir la tentación de cultivar únicamente la esfera más lúdica del lector (o del mercado), con una escritura epidérmica, ensimismada y balsámica. Diluir la literatura con un "artefacto gratificante". La novela siempre debe arrastrar una huella de turbación e incertidumbre y permitirse incomodar y zarandear al lector. Pero también la recepción de estas obras entraña ciertos peligros. En el caso del lector, estas obras encandilan quizá en exceso lo que Constantino Bértolo denominaba en su obra *La cena de los notables* (2009) la "lectura letraherida", es decir, la "caracterizada por una hipertrofia del elemento metaliterario en el proceso de lectura" (94).

Desde estos parámetros, la finalidad de este estudio será analizar en detalle dos novelas de autoficción que se integran dentro del género de novela de campus: *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas y la más reciente *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo. Se considerarán algunos procedimientos análogos, el sentido de la autoficción en cada una de ellas y la presencia de dos atributos apenas citados en este tipo de creaciones: sus implicaciones éticas (más allá de una confesión íntima) y por otro lado la evidente trabazón entre el género de la autoficción y las categorías interpretativas de los lectores.

Tanto la novela de Orejudo como la de Cercas, dentro de un catálogo de clasificación genérica de autoficción, pertenecen a lo que Mokhtar Belardi denominó "alteridad auto-alterbiográfica" (2006: 153). Ambas, más allá de confesar sus vidas, lidian con el destino de un amigo. Estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y en los dos casos son proyecciones con un origen referencial real. En *La velocidad de la luz* Rodney Falk –un hombre lúcido y brutalmente corroído por su pasado– está inspirado en el que fuera colega y compañero de despacho de Javier Cercas en una universidad de Illinois, donde enseñó durante dos años. Como también se cifra en la propia novela, esta huella del pasado del escritor fue la que también moldeó el personaje de Olalde en su primera obra *El inquilino* (1989).

En la novela de Antonio Orejudo, *Un momento de descanso*, el personaje de Arturo Cifuentes comparte circunstancias biográficas con el escritor Rafael Reig, viejo amigo de Orejudo, con el que coincidió en ámbitos universitarios en Madrid y Nueva York. Aquí las coincidencias factuales y de ficción son más lúdicas y superfluas pero afloran taimadamente silenciadas.

En estas obras sus respectivos narradores también trasladan al texto su condición profesional de escritores en una suerte de concatenación de cajas chinas que multiplica los planos narrativos. El narrador innominado de *La velocidad de la luz* es también autor de *El inquilino* y de otra novela "que gira en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil" (2005: 153) y con el que había vendido 300.000 ejemplares en un año, haciendo clara alusión a la célebre obra de Cercas *Soldados de Salamina* (2001). En el caso del narrador Antonio Orejudo, en sincronía con la bibliografía real del novelista, es autor de *Fabulosas narraciones por historias* (1996), *Ventajas de viajar en tren* (2000) y *Reconstrucción* (2005), aunque en la obra esta capacidad repentina de fabular esté desencadenada por la estimulación magnética.

Sin embargo, la identidad autor-narrador-personaje en la novela de Cercas alcanza una magnitud y una trascendencia de la que adolecen tanto su obra previa, *Soldados de Salamina*, que incluye un recurso retórico similar, como la novela de Antonio Orejudo citada. Como explica Gasparini, el discurso del yo siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado y en estas obras no se puede ignorar su dimensión ética (2012: 199). Aquí por tanto el despliegue de la imaginación en todo su esplendor exige una doble perspectiva, estética y testimonial. Los efectos del *larvatus prodeo* del que hablara Roland Barthes (1953: 45), en esta novela son audaces y turbadores. Tras la máscara de la ficción Cercas revela, como señala Manuel Alberca, no sólo una imagen de su personalidad crítica con su propia vanidad, sino además íntimamente fracasada, por ello la aplicación de su propia identidad aquí desnuda un desafío ético íntimo (2007: 201).

Es quizá en esta novela donde se manifiesten con mayor nitidez las dos principales cualidades de una novela de autoficción: por un lado la sugestividad proteica de una superposición de planos narrativos y por otro, la indagación heurística de una revelación íntima. Aunque Rodney Folk, con su angustiosa clarividencia, nos advierte de que "hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse" (2005: 152) en un pasaje de la novela, el efecto aquí no es

tanto de exhibicionismo o de impudor, sino de otra versión de búsqueda. Como decía Susan Sontag, "hay épocas que no necesitan la verdad, sino profundizar en la realidad" (2007: 72).

Esta confesión íntima que desflora la novela de Cercas arrastra también una lúcida reflexión ética que perturba y enriquece aún más su lectura. Michel Foucault, como es bien sabido, impartió un célebre curso en 1982 en su cátedra de *Histoire des Systèmes de Pensée* en el Collège de France sobre la "Hermenéutica del sujeto", donde, en su afán por encarar la genealogía de los problemas, abordó los vínculos entre el sujeto y los juegos de verdad inspirándose en el mundo grecorromano con la finalidad de realzar la ética del cuidado de sí.

El eminente pensador francés aludía a la noción de épiméleia, que significa el cuidado de uno mismo, como un principio filosófico clave en el modo de pensamiento griego, helenístico y romano. Como explicaba el teórico francés en una entrevista: "entre los griegos y los romanos –sobre todo entre los griegos– para conducirse, para practicar como es debido la libertad, era preciso ocuparse de sí, cuidarse de sí, tanto para conocerse –y tal es el aspecto con el que se está más familiarizado del gnôthi seautón– como para formarse, para superarse a sí mismo, para dominar los apetitos que corren el riesgo de arrastrarnos" (2002: 261).

Foucault, dentro de la complejidad semántica del término, distinguía una acepción que aludía a una forma de atención, la necesidad de una auto-vigilancia que florecía en el adiestramiento de la introspección: la *épiméleia heautou* (1994: 35). Este cuidado de sí del que hablaba Foucault a sus alumnos, que exigía el conocimiento de uno mismo, conducía a tres estadios según los escritos de Platón. Uno de ellos, como aparecía en el *Fedón*, guiaba a la catarsis, es decir, a una relación de implicación en la reminiscencia.

Desde estas coordenadas se puede descodificar la trascendencia de la confesión íntima que se produce en *La velocidad de la luz* de Javier Cercas. Esa tríada responsable de la confidencia en la novela, autor-narrador-personaje, no sólo abre diferentes estadios de lectura, sino que desvela una catarsis con un fin ético: problematizar su libertad. La noción del cuidado de sí –que mencionaba Foucault– estaba profundamente vinculada con la libertad en la Grecia Antigua y esta, a su vez, significaba la no-esclavitud, es decir, entre otros aspectos, no ser esclavo de uno mismo y de sus apetitos.

Este fracaso, al no saber el personaje lidiar con el éxito y la fama repentina, será el que resalte Javier Cercas en su novela. Asume en primer lugar la elección de su oficio de escritor casi como una disposición del destino: "en cierto modo no había sido yo quien había elegido mi oficio, sino que había sido mi oficio quien me había elegido a mí" (2005: 150). Y tras ella, la confidencia de su incapacidad de dominar sus apetitos, de no ser esclavo de ellos y establecer consigo mismo una cierta relación de dominio:

> Incrédulo y exultante, al principio ni siquiera supe advertir que giraba sin control en el vórtice de un ciclón demente. Yo intuía que aquella era una vida perfectamente irreal; una farsa de dimensiones descomunales parecida a una enorme telaraña que yo mismo segregaba y tejía, y en la que me hallaba atra-

> pado, pero, aunque todo fuera un engaño y yo un impostor, estaba deseoso de correr todos los riesgos con la única condición de que nadie me arrebatara el placer de disfrutar a fondo aquella patraña [...]. Aunque al principio apenas fui consciente de ello, el éxito y la fama empezaron a envilecerme enseguida. (Cercas 2005: 191-93)

Por otro lado, aunque para los griegos el cuidado de sí es ético en sí mismo, implica y requiere complejas relaciones con los otros. Los vínculos externos son también ineludibles porque esta ética (*éthos*) de la libertad es también una manera de ocuparse del colectivo y, especialmente, porque para cuidarse bien de sí hay que escuchar las lecciones de un maestro. Aquí es donde Foucault incluye otra noción clave: *paresia*. En la exposición de sus clases Foucault recogía el significado etimológico del término, "decirlo todo", y confrontaba además este "hablar franco" con la "adulación", considerado un contendiente moral, y la "retórica", que era el adversario técnico (1994: 99). Frente a ellos se debía imponer la *paresia*, capaz de producir un cambio en el sujeto.

Esta función de guía y consejero, del amigo que nos desvela la verdad, la desempeña sin duda el personaje de Rodney en *La velocidad de la luz*, donde, en el habitual juego de espejos de Cercas, será la inspiración para el personaje de Olalde en su obra *El Inquilino* (tanto en la ficción novelesca como en la referencia real a la que remite como primera novela de Javier Cercas). La función del personaje se desvela en la propia novela de forma explícita cuando Rodney se sorprende de cómo ha sido retratado en la ficción: "como el único que se entera de verdad de lo que está pasando" (2005: 169). Rodney ejerce por tanto el magisterio en la novela –al advertir al narrador de los riesgos y la fatalidad del éxito y la fama–, en ocasiones incluso de forma franca y directa: "ya habrás comenzado a convertirte en un cretino o en un hijo de puta, ¿no? [...] en eso es en lo que acaban convirtiéndose todos los tipos con éxito, ¿no?" (165). El narrador, en la aflicción que atravesará más adelante en la novela, recordará una y otra vez las palabras de su viejo amigo.

Pero hay algo más, esa búsqueda del narrador en la que ahonda la novela implica también a Rodney Falk. Ambos personajes se despliegan como espejos equidistantes. Cercas plantea la resolución íntima de un problema hipotético y simultáneamente confronta su experimento con otro personaje. Ambos sufren un monstruoso episodio trágico en sus vidas, los dos se ven apremiados a enfrentarse a una situación violenta y, en una influencia recíproca, ambos emprenden un viaje solitario en busca del otro y visitan a sus respectivas familias. Presentan por tanto destinos entrelazados y sombríos. La indagación íntima de Cercas como autor exhibe una identidad rizoma, emulando el término de Edouard Glissant, es decir, una raíz a la búsqueda de otras raíces. Entonces lo que cobra relevancia no es tanto un presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la relación (1995: 32).

En cualquier caso, este desafío en duelo mutuo que plantea Cercas en esta novela exhibe un envés más espinoso por su naturaleza de narración tan ensimismada. Por momentos, se puede acercar al umbral de una estética de la ternura que adoptaría más bien una ética inmovilista y reaccionaria y que tras-

cendería en exceso pequeñas catarsis íntimas. El débil contorno que trastoca una tragedia y se desfigura en cursilería.

Junto a esta implicación ética que emana de la novela de Cercas (que rebatiría la habitual recriminación a las novelas de autoficción como creaciones que despliegan un insípido y ególatra nihilismo), hay otro espacio fundamental que reivindica la autoficción y sobre el que quizá no se ha incidido lo suficiente: la ligazón a las categorías interpretativas del lector, es decir, su complicidad en el consenso y proceso de lectura. Para esta reflexión, la obra *Un momento de descanso* es especialmente conveniente y atractiva porque ejemplifica con claridad las demandas singulares que la autoficción requiere en su lectura.

Esta novela de Antonio Orejudo, que se inserta plenamente en el subgénero de novela de campus, exhibe con claridad la estética delimitada de la autoficción: el hiperrealismo, como señaló Manuel Alberca (2007: 50), concepto del que a su vez se valió el sociólogo francés Jean Baudrillard para definir la posmodernidad. El relato de Orejudo procede con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo. Toda la obra de hecho está aderezada de humor pero en ocasiones se distorsiona en lo que Freud clasificó como un Witz de tendencia agresiva, es decir, un uso de lo cómico con tintes claramente ideológicos. El primer y tercer capítulo de la novela, dedicados alternativamente a la universidad americana y española, están redactados en tercera persona porque describe la semblanza del personaje de Arturo Cifuentes. En ambas instituciones el autor de la novela entresaca sendos estereotipos con tintes de humor hasta casi desdibujarlos para desvelar así una autenticidad más nítida. Así, en la universidad de Missouri la clase magistral no sólo debía atenerse a paradigmas de tensión dramática con el único fin de deslumbrar y entretener como decía el personaje de Augusto Desmoines, sino que era necesario contar con la aquiescencia de los estudiantes e incluso conseguir la complicidad de las minorías: "en Estados Unidos nunca estaba de más aparecer ante los estudiantes con un toque de feminidad. Cuanto antes se granjeara uno la simpatía del *lobby* homosexual y del feminista, tan poderosos y presentes en las instituciones, mejor" (53).

Asimismo, tras el germen de las mudables y tornadizas modas culturales en los departamentos de Humanidades americanos, los estudiantes graduados del Departamento de Español en la novela tienden a especializarse en investigaciones donde ya la necesidad de leer literatura ha desaparecido por completo. Gloria Gomes trabaja sobre las dedicatorias y así "algunas veces no sabía si era una estudiante graduada o una cazadora de autógrafos" (34), Ovid Malvern estudia las relaciones homosexuales en la Edad Media e Iris Constable escribía una tesis sobre la importancia de la amistad en la configuración del canon provisional: "está perfectamente informada de las relaciones entre escritores y entre escritores y críticos. Sabe quién es amigo de quién, quién es amante de quién, si la relación es duradera, qué cambios se producen en el estilo de los dos amantes o en uno de ello" (35). En última instancia, estos estudiantes se han deshumanizado y convertido en zombis por el estrato de profunda melancolía en el que han construido su identidad (36).

En estas instituciones anglosajonas, al hilo de la novela, se hace fundamental detectar los códigos y saber desvelarlos correctamente. El conflicto entre Arturo Cifuentes y la estudiante negra Nela Williams, sin duda un homenaje a la iniquidad que sufría el personaje del viejo profesor Coleman Silk en la novela de Philip Roth *The Human Stain* (2000), exhibe la sinrazón de la sensatez y el fracaso de las ínfulas del rigor en la universidad americana para aliviar los obstáculos, donde la hipocresía siempre termina prevaleciendo:

> Su error en el caso de Williams fue confiar en el sentido común. En Estados Unidos siempre es más práctico confiar en un buen abogado. Pero desde el principio Cifuentes tuvo claro que no pagaría un centavo por su defensa. Era rancio honor castellano, pero también esperanza de que todo se solucionara a la española, discretamente, dejando pasar un plazo, dilatando sine die una comparecencia o hablando directamente con la interfecta y diciéndole mira, niña, no tienes razón, por ahí no vas a ninguna parte. (Orejudo 2011a: 88)

En contraste, en el capítulo dedicado a la universidad española la cadena de acontecimientos alcanza un cariz superlativo hasta trazar una realidad delirante. Por ello, aquí el afán continuo del autor será mantener tintes de verosimilitud para el lector una vez que el personaje de Florencio Castillejo se afane en la heroica tarea de denunciar sus múltiples depravaciones: "denunció corruptelas increíbles. Más que increíbles, inverosímiles, cosas que sólo pueden suceder en la universidad española y que sólo pueden creer quienes hayan pasado por ella" (155).

La novela en última instancia se compone de un haz de testimonios orales que facilitan el cuestionamiento continuo por parte del autor de la verosimilitud de lo narrado, ahondado con un narrador-personaje que ha sido sometido a unos experimentos científicos (Transcraneal Magnetic Stimulation) que le fuerzan a confundir imaginación y realidad, un umbral de enorme potencial para la autoficción: "comprendí que obsesionarse con distinguir nítidamente entre realidad e imaginación era un error operativo y conceptual que además conducía a la neurosis. Entendí que era más razonable –y también más exacto– considerar que la imaginación es un sexto sentido, tan fidedigno o engañoso como los demás" (144). De esta forma, los episodios más disparatados y arbitrarios se contrapesan con alguna presencia de referentes reales. Así, el hábito de entregar títulos sin haber aprobado todas las asignaturas que adopta el rector Virgilio Desmoines en la novela va acompañado en la novela de una fotografía que contiene una noticia del periódico *El País* titulada "Una norma permite licenciarse sin aprobar la última asignatura" (156).

La pasividad y la inercia ante la gradual descomposición de la universidad española permite incluso la connivencia con episodios deshonestos y enormemente cómicos: "como se aceptaba a Paco Botas, que fue uno de los profesores más queridos de la universidad hasta que se descubrió que no era profesor. Pero no por eso dejó de ser querido. Paco Botas era un enfermo mental que había sido adscrito por error al Cuerpo de Profesores Titulares de Universidad. Durante

dos o tres años había estado impartiendo clases de Literatura Medieval sin que nadie hubiese notado nada raro" (157).

Ante la mayor intensidad de acontecimientos en la novela, cuando se convoca una oposición para una plaza de profesor en la universidad y el argumento revelado por Arturo Cifuentes adopte un carácter de thriller, con torturas a los miembros del Tribunal, la certeza y beneplácito de estas versiones por parte del personaje de Antonio Orejudo como narratario será, en última instancia, la convicción del lector. Para facilitar este proceso, en la novela se cita bibliografía ensayística reciente que acomete la depuración franquista de las universidades españolas –*El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo 1936-1945* (2006), de Jaume Claret Miranda– y, en segundo lugar, la biografía de Salvador Vila, rector republicano de la Universidad de Granada y discípulo de Miguel de Unamuno fusilado en Víznar en 1936 –*Salvador Vila. El rector fusilado en Víznar* (2004), escrito por Mercedes del Amo Hernández–. Esta herencia lacerante y despiadada de la universidad española franquista permite en la novela envolver en un halo de verosimilitud los episodios más grotescos que describe el personaje de Arturo Cifuentes:

> A la luz de todas estas historias, relatadas en el libro con nombre y apellidos, se comprendía por qué la situación de la ciencia y de la universidad españolas era paupérrima. Nuestro raquitismo cultural, intelectual y científico no obedecía a un ciego y fatal designio del destino, sino al dictado consciente de quienes ganaron la guerra y a la incompetencia coadyutoria de los políticos que vinieron después. (Orejudo 2011a: 203)

Junto a otras virtudes que también exhibe la obra, está claro que la novela de Orejudo desdobla distintos estadios de lectura. Como señala Manuel Alberca, en las creaciones artísticas que se insertan en la autoficción sólo tiene sentido el perseverante desafío de las expectativas de los lectores por la tensión que se proyecta entre las marcas autobiográficas y ficcionales, es decir, entre dos estrategias narrativas irreconciliables (2007: 49). El concepto de autoficción de hecho únicamente despliega sus posibilidades estéticas integrales desde la complicidad del lector. Por ello, el análisis en este caso debe entreverar la relación dialógica entre las propuestas de las obras y las expectativas estéticas, y por otro lado las categorías interpretativas de sus públicos, en la interacción entre el texto y su lector. Sin una correcta simbiosis, hay estadios de lectura que se anulan en este tipo de creaciones.

Por ello, cuando en su novela el autor Orejudo inserta una de sus fotografías, no se trata aquí tanto de una técnica anticronológica como de un ingrediente factual indispensable. Retrata no solo a un joven y bisoño Antonio Orejudo recién matriculado en Filología Hispánica sino que, de espaldas, incluye al enigmático y atribulado Arturo Cifuentes. Es fácil inferir tras su figura al también escritor e íntimo amigo de Orejudo, Rafael Reig. Al otro lado de la fotografía aparece la figura espigada de Eduardo Becerra, profesor de la universidad Autónoma de Madrid y compañero de aquella hornada generacional. Por tanto, de esta forma tácita, la presencia de un autor que se proyecta ficcio-

nalmente en la obra no solo atañe al propio Antonio Orejudo sino también al personaje de Arturo Cifuentes.

Aquí, el lector no solo debe inclinarse al deleite en un juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes como explica Alberca, sino que, lejos de la pasividad, debe comportarse como un "cazador furtivo", citando la célebre imagen de Michel de Certeau. El texto mantiene la tensión de su dualidad de planos solo con la exterioridad del lector mediante un juego de implicaciones y de astucias que implica tanto al espacio legible como a la lectura de la obra. En esta fotografía, se reemplaza la necesidad del espectador en reconocer el parecido del narrador-autor por la de descifrar códigos semióticos que alteran, o quizá mejor, multiplican el significado de la novela.

Es cierto que la memoria visual, la inclusión de fotografías y su posterior explicación, se ha convertido en un recurso habitual en la autoficción, proyectada quizá a su mejor versión en la novela de W.G. Sebald *Austerlitz* (2001). Este mecanismo permite desvelar tanto la diégesis como la propia identidad de una forma fragmentada y anticronológica, al convertirse la narración en evocaciones de una imagen. Pero en la fotografía aquí incluida, la propia posición de Cifuentes –de espaldas a la cámara– subraya, parafraseando a Roland Barthes, su naturaleza de "espectro" que confiesa historias (ficciones) dentro de la novela, en ese aire ambiguo de distintos grados de autenticidad que permite la autoficción.

Hay una evidencia por tanto en este proceso que no se debe desatender: aunque por definición el género de la autoficción se compone de un canon de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos. Aquí nos adentramos por tanto en el "mundo del lector", en esa etérea "comunidad de interpretación" a la que pertenece y que define un mismo conjunto de competencias, de normas y de usos (Chartier 2005: 27). En un plano de lectura más detallado, *Un momento de descanso* de hecho incorpora en muchos de los personajes secundarios el reflejo de referentes reales en distinto grado, ya sea el célebre hispanista recientemente fallecido Elias Rivers, el apenas encubierto académico de la Universidad de Arizona Malcolm Compitello (el decano "Ted Confitello" en la obra) o la similitud más sutil entre algunos aspectos de la semblanza de Augusto Desmoines trazada en la novela y episodios de la biografía de Julián Marías: ambos nacidos en 1914, brillante precocidad, estadías en Estados Unidos y, sobre todo, la traición y denuncia tras la guerra por un amigo íntimo que casi termina en su fusilamiento.

La novela de Orejudo retrata de esta forma una ficción integrada en unas coordenadas biográficas tanto para el personaje de Antonio Orejudo como para el de Arturo Cifuentes que se liga a la identidad de Rafael Reig y que también estudió en la Universidad Autónoma madrileña y posteriormente en Stony Brook en Long Island. Esta es la gran prebenda que adopta la autoficción. Su naturaleza de simulacro, tal como entendía este concepto Jean Baudrillard, donde lo real se integra y se reproduce artificialmente para devolver una versión más precisa y verídica, requiere de un lector activo dispuesto a descodificar claves que se contonean entre la realidad y la ficción y que activan una tensión en la interpretación del sentido. La autoficción en última instancia solo fluye en todas

sus dimensiones si se trata de una "alucinación consensual", apropiándonos del término con el que William Gibson describió el ciberespacio[2].

Habría que añadir aquí otra consideración. El auge actual de la autoficción ha terminado de canonizar e institucionalizar académicamente esta forma de creación. La dualidad de espejos que hace vislumbrar en esa identidad autor-narrador-personaje, ya no se concibe como una transgresión sino como un dispositivo retórico ya empleado por algunos autores integrados en el canon de clásicos. Como señala Annick Louis, estas obras actualmente acogen una doble perspectiva: la dimensión sincrónica, por la tensión no resuelta entre ficción y texto factual, y por otro lado, una consideración diacrónica, porque el fenómeno ya atesora una historia y por ello se inscribe un lugar de escritura y de recepción para este tipo de textos (2010: 77).

Por tanto, las "comunidades de lectores", aludiendo al término de Roger Chartier, despliegan nuevas prácticas concretas y procedimientos de interpretación en torno a la autoficción. Esta relación dialógica permite también nuevos guiños y dimensiones significativas a los autores. Así, Antonio Orejudo en el segundo capítulo de su novela comenta: "Los profesores más jóvenes y más sensibles a lo posmoderno digamos, los mismo que habían escrito ensayos sobre la autoficción o que estudiaban la mezcla de realidad e imaginación en la narrativa contemporánea fueron los más intransigentes conmigo" (143). Con esta seña, Orejudo proyecta también en la ficción al lector más ávido[3]. Con una ironía vaticina su juicio estético y lo integra como un nuevo fantasma dentro de su espacio autobiográfico. Así, la oscilación y ambigüedad entre las figuras diferentes y complementarias del autor incorporan y atañen también al lector. Ya no hay un pacto de lectura explícito, pero hay que desafiar y convencer al lector de la fiabilidad del autor-narrador, como señala Gasparini (2012: 189).

El lector de autoficción debe integrar por tanto en su lectura diferentes postulaciones conceptuales que guían las diversas prácticas artísticas. García Canclini distinguía recientemente tres vertientes: por un lado, quienes aún buscan la esencia artística se suelen dirigir a las estéticas filosóficas. Otros juzgan que son los discursos los que definen lo artístico, es decir, la conformación de las prácticas sociales a partir de relatos o procesos de significación. Según la tercera perspectiva, la antropológica, para dilucidar lo estético es necesario observar los comportamientos de los artistas, conocer sus biografías (2010: 40). Pues bien, el lector ideal de autoficción, por la particular naturaleza de estas novelas, debe ampararse en los tres semblantes que delineaba García Canclini.

Por tanto, el género de la autoficción requiere más que nunca del análisis de esa producción silenciosa que es la actividad lectora. La creatividad y singularidad de una creación artística inserta en los parámetros de la autoficción está

---

[2] William Gibson describió con estas palabras el ciberespacio en su célebre novela *Neuromancer* (1984).

[3] También en la novela de Cercas hay guiños cómplices con las competencias y los sobreentendidos de la "comunidad de lectores". Así, puede permitirse alusiones a la enorme repercusión que alcanzó su novela *Soldados de Salamina*: "Omito los pormenores de la historia, porque son públicos y más de uno los recordará enseguida" (2005: 190).

condicionada a la complicidad, la competencia y las prácticas de la comunidad de lectores. Sus alusiones duplicadas requieren un consumo activo y creativo de la lectura. La ambigüedad y la interpretación desplegada como un mapa que explique los potenciales de sentido que atesora un texto es lo que verdaderamente enriquece una producción de este tipo. De esta forma, paradójicamente, el género narrativo más consagrado y embelesado en el autor, el que podría desplegar sus inquietudes más autocomplacientes, es quizá el que más exige desplazar el foco de su análisis en la recepción y sus posibilidades de interpretación. En el análisis de la autoficción, lo que se exhibe como un ejercicio de introspección literaria se torna casi en una etnografía de la lectura. En estas narraciones la memoria comienza a mitigar la imaginación del autor, a asignarle otro esqueleto más afín a su yo íntimo, a su "imaginación privada". Como decía Cercas en su prólogo a *La verdad de Agamenón* (2013) "al final siempre se acaba en manos de esa bestia omnívora e insoslayable que es el Yo" (13). Lo único que cambia es que aquí será el anclaje biográfico el que persuada a la imaginación, el que mesure la novela, y estas coordenadas exigen por parte del lector una nueva forma de descodificar la ficción.

Obras citadas

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Amis, Kingsley (1954): *Lucky Jim*. Nueva York, Doubleday & Company.

Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. París, Galilée.

Barthes, Roland (1953): *Le degré zéro de l'ecriture*. París, Seuil.

Belarbi, Mokhtar (2006): "Auto-alterbiographie dans *Les Géorgiques* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon", *Texte*, vol. 41-42, pp. 151-166.

Bértolo, Constantino (2009): *La cena de los notables*. Cáceres, Periférica.

Casas, Ana (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-45.

Cercas, Javier (1989): *El Inquilino*. Barcelona, Sirmio.

—— (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.

—— (2005): *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.

Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien*. París, Gallimard.

Chartier, Roger (2005): *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México, Universidad Iberoamericana.

Coetzee, J. M. (1999): *Disgrace*. Londres, Secker & Warburg.

Compagnon, Antoine (1991): *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas, Monte Ávila Editores.

DeLillo, Don (1985): *White Noise*. Nueva York, Viking Press.

Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.

Eugenides, Jeffrey (2011): *The Marriage Plot*. Nueva York, MacMillan.

Ferré, Juan Francisco (2009): *Providence*. Barcelona, Anagrama.

Foucault, Michel (1994): *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.

—— (2002): "La ética del cuidad de sí como práctica de libertad". En: Carlos Gómez (ed.): *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo xx*. Madrid, Alianza, pp. 256-265.
García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores.
Gasparini, Philippe (2012): "La autonarración". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 177-211.
Glissant, Edouard (1995): *Introduction à une poétique du divers*. París, Gallimard.
Harvey, David (1998): *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
Lodge, David (1984): *Small World: An Academic Romance*. Nueva York, MacMillan.
Louis, Annick (2010): "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.
Marías, Javier (1989): *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
McCarthy, Mary (1951): *The Groves of Academe*. San Diego, Harcourt.
Roth, Philip (2000): *The Human Stain*. Nueva York, Knopf Doubleday
Orejudo, Antonio (1996): *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid, Lengua de Trapo.
—— (2005): *Reconstrucción*. Barcelona, Tusquets.
—— (2000): *Ventajas de viajar en tren*. Madrid, Alfaguara.
—— (2011a): *Un momento de descanso*. Barcelona, Anagrama.
—— (2011b): "Al poder le gusta el humor, pero en una vitrina", *El País*. Disponible en <http://elpais.com/diario/2011/03/05/babelia/1299287542_850215.html>. Última consulta: 01.10.2014.
Showalter, Elaine (2005): *Faculty Towers: The Academic Novel and its Discontents*. Pennsylvania, Oxford University Press.
Sebald, W. G. (2002): *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama.
Sontag, Susan (2007): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Random House.
Vilain, Philippe (2005): *Défence de Narcisse*. París, Grasset.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 57-73, ISSN: 2255-4505

LAS REPRESENTACIONES FIGURADAS DEL YO Y SUS REFLEXIONES EN LA NARRATIVA DE GONZALO HIDALGO BAYAL

Ana Calvo Revilla
Universidad CEU San Pablo

La inefabilidad del "efecto M"

Desde que Serge Doubrovsky en 1977 inventara el neologismo *autoficción* en la contraportada de *Fils* (novela de un personaje que, paradójicamente, es y no es el autor y que juega irónicamente con los límites entre la autobiografía y la ficción), se han sucedido las discusiones conceptuales, terminológicas y genéricas y las clasificaciones de las obras literarias bajo esta etiqueta, dentro de la cual Jacques Lecarme ha encuadrado las historias cuyo autor, narrador y protagonista comparten identidad nominal; su ubicación bajo el título genérico de novela (1993: 227) es una contradicción que persigue desorientar al lector (Lecarme-Tabone 1999: 268).

La presencia e irrupción del escritor en la obra literaria ha sido constante en la historia de la literatura, si bien desde que las vanguardias demolieran el principio de la verosimilitud realista y postularan la creación artística libre y autónoma, han sido variadas las formas de experimentación narrativa, con que los escritores han mostrado la insuficiencia de las formas narrativas y del lenguaje. A los nombres de Céline, Yourcenar, Borges, Vargas Llosa, Thomas Bernhard, Philip Roth y Sebald, etc., sumamos el de Gonzalo Hidalgo Bayal, en cuya obra la interacción de los elementos biográficos y novelados ocupa un papel relevante. Aunque no es la novela el único género que ha cultivado (tiene cuento, poesía, ensayo, microrrelato, etc.), nos centramos en su personalísima, culta y poliédrica

novelística. Como ha subrayado Hernández Mirón, estamos ante un escritor que consciente o inconscientemente ha dejado su alma en la obra y cuya presencia en la misma todo lector atento percibe (2013: 32). Efectivamente, el escritor extremeño no permanece al margen del mundo ficcional narrativo, sino que penetra en él; tras jugar lúdica y triangularmente con las categorías de autor, narrador y personaje, se va transformando en uno u otro, insinuando la ambigüedad de que el personaje *es* y *no es* el autor (Alberca 2007: 32), y jugando en el ámbito intersticial existente entre la realidad fáctica y la ficción mediante la utilización de datos biográficos comprobables con otros que no lo son y la narración de vidas que el autor no ha vivido sino imaginado, y que resaltan el carácter ficticio del yo.

Aunque no han faltado quienes, como Lipovetsky, han relacionado la autoficción con el auge del individualismo, el narcisismo y el cuestionamiento de la identidad, característicos de la contemporaneidad (Salem 2009: 203), no parece que resida aquí la génesis de la autoficción bayaliana, dada la humildad que profesa el escritor extremeño, cautivo desde la infancia de los hechizos del lenguaje, de la prosodia y de los juegos lingüísticos, para quien la literatura es "la relación que establece el sujeto con la realidad a través del lenguaje", como expuso en la conferencia "El efecto M", que pronunció en la Universidad de Haute-Alsace, donde reflexiona sobre las relaciones entre la creación literaria y la presencia del autor (2013: 19). La autoficción no es un tema que preocupe a Hidalgo Bayal, defensor de la autonomía textual y propenso a no prestar atención a la génesis de las obras literarias, al porqué y cómo se le han ocurrido las historias narradas a quien las cuenta pues, aunque es un tema carente de valor literario, no de interés literario, como afirma en la entrevista de Nuria Azancot:

> La condición de "escondido" exige dos requisitos previos: ser buscado y no querer ser encontrado. En mi caso no se ha dado ninguno: ni me buscan ni me escondo. Sería incluso arrogante proclamarme escondido. Pero, si es una condición, me gustaría no perderla. (Hidalgo Bayal 2009a)

Ante este juego lingüístico subyace la cuestión: ¿Por qué se esconde el escritor tras la pirotecnia narrativa? La clave la proporciona él mismo con su predilección por *M o el vampiro de Düsseldorf*, donde el cineasta alemán Fritz Lang vuelve inefable un crimen, al no expresarlo visualmente. Reside en su preferencia por lo que ha denominado "el factor M" o "el efecto M", términos que, si bien comparten la raíz etimológica, hacen hincapié en aspectos diversos: el factor M presta atención al propósito y el efecto a las consecuencias. Y lo que le interesa al escritor es el efecto, el producto final literario, tras el cual tiende a esconderse. Hidalgo Bayal reconoce que, ante la imposibilidad de verter hacia uno mismo la reflexión objetiva sobre la esencia de su obra, ha albergado la esperanza de encontrar en las reflexiones de otros escritores las claves para explicar la necesidad del acto de escribir; pero el hallazgo es intento vano, pues "una novela cuenta las cosas que ocurren y cómo ocurren esas cosas y lo que los novelistas cuentan cuando hablan de ellos mismos es cómo se les ocurren esas historias" (2013: 21). En su narrativa subyace la "razón narrativa", un *logos totalizador o integrador*

que va mucho más allá de la referencia de hechos, según sostiene en un ensayo dedicado a la obra de su maestro Rafael Sánchez Ferlosio:

> Se trata [...] de una verdadera primacía de lo narrativo en todos los textos, tanto en las ficciones declaradas, las novelas, donde la discusión ni siquiera se plantearía, como en los ensayos y en los artículos, donde la peripecia del propio discurrir, la accidentada y laberíntica aventura del conocimiento, es relatada por un yo narrativo, un sujeto de la acción que razona con sutilísima habilidad, el protagonista de una ficción cognoscitiva e intelectual. Que, más allá de la letra, el yo narrativo se identifique con el yo personal del autor es, literariamente, y para los lectores, salvo a efectos de valoración moral, secundario, si no irrelevante. (Hidalgo Bayal 1994a: 24-25)

Por lo tanto, aunque el lector permanezca al acecho de las huellas biográficas, si nos mantenemos fieles al credo bayaliano de que lo importante en la ficción son los hechos que se cuentan, al margen de que hayan ocurrido a quien los cuenta y de que se sigan las reglas miméticas o se fragüen en la imaginación (Hidalgo Bayal 2013: 21), hemos de partir de la naturaleza ficcional y autonomía de su narrativa, lo cual no nos exime de mostrar interés por el producto final y analizar las apariciones de Hidalgo Bayal cruzando fugazmente las páginas de su narrativa, como hiciera Hitchcock en *Vértigo*, en *Con la muerte en los talones*, o en *La ventana indiscreta*. Afirma el escritor:

> Digo esto porque yo mismo me he atrevido a utilizar mi nombre para algún personaje de mis escritos, algo, por lo demás, bastante engañoso, pues, desde el punto de vista autobiográfico, hay más presencia sin nombre en *Campo de amapolas blancas* que con nombre en *Mísera fue, señora, la osadía* o *El espíritu áspero*. Digamos que el yo brilla más cuando se esconde. Y nombrar el yo del autor es un recurso narrativo menor, como recurso narrativo es la elección de una geografía de autor o la aparición de una persona singular, como el profesor de latín o el escritor Saúl Olúas, en diversas narraciones. (Hidalgo Bayal 2013: 29)

Y nos preguntamos: ¿se trata de pequeñas bromas o ironías de autor, de guiños y complicidades con el lector?; ¿estamos ante meros divertimentos o experimentaciones lúdicas, ante recursos dotados de una mera significación externa o adquieren alguna funcionalidad en la trama?

Geografía de autor del Sísifo bayaliano

Con el rigor intelectual con que define la obra de Ferlosio, el escritor extremeño, alejado de la gloria que procuran los círculos literarios, ha prolongado a lo largo de su trayectoria literaria –desde *Mísera fue, señora, la osadía* (1988)[1] hasta *El espíritu áspero* (2009)– la ficcionalización y delimitación de un territorio

[1] A partir de este momento manejamos la segunda edición (1994), publicada por la Diputación Provincial de Badajoz.

literario que gira en torno a la provincia de Cáceres: Murania y la tierra de Murgaños; Casas del Juglar, Aldea del Jayón, Murganillos, La Moga, Soz, etc., es decir, en torno al "triángulo que formaban el río Jayón y la garganta de Descuernacabras" (Hidalgo Bayal 2009b: 65). En la creación de este espacio imaginario y autónomo los elementos autobiográficos revisten un carácter funcional; contribuyen a que el lector, aun sabiendo que el texto se le propone como ficticio, contraste los datos proporcionados por los personajes o el narrador con la vida del escritor. En una semblanza sobre Higuera de Albalat, su lugar de nacimiento, donde transcurre su infancia en la década de los cincuenta, reconoce que "como todos los que se han alejado del paraíso, yo poseo una geografía particular del pueblo que desgrano en mitología histórica y literaria" (2012a). Este pueblecito cacereño acomodado en la falda de un monte en el Parque Nacional de Monfragüe y ubicado al final de una carretera adonde rara vez alguien acude con la excepción del cartero, algún vendedor ambulante, pordiosero o transeúnte, y donde parece que el tiempo se detiene, se convierte en el imaginario topográfico de Casas del Juglar, donde se forjan algunas de las imágenes que presiden el imaginario laberíntico bayaliano, como afirma en su blog: "La torre de la iglesia se nos antojaba rascacielos y su escalera de caracol fue la primera noción de laberinto" (2012a). La torre de la iglesia de Higuera; la fuente sosa, "que curó el mal de Ramonato" (2009b: 266) y la garganta; el puente de Marcial Gómez, desde donde se tiraban "a las quebradas aguas ambiguas del Jayón" (266); el prado y la plaza de Castejón; la mina la Norteña de la que se extraía plomo y zinc –se transforman en wolframio en *El espíritu áspero* (191)–, configuran la topografía imaginaria donde transcurre la biografía de don Gumersindo, personaje bayaliano.

En otras ocasiones Casas del Juglar se torna espacio legendario; en el monte situado en la confluencia triangular del río Jayón y la garganta de Descuernacabras se fragua la historia de la Venus del Juglar, que recrea en *Mísera fue señora, la osadía*, donde una estatua de mármol, que representa desnuda a la diosa del Amor, se sitúa en un paraje de resonancias bucólicas y renacentistas, que llamaban la Hoya del Juglar "porque según la leyenda, dijo Poncio, era en aquel mismo sitio en el que bañábase el mentado juglar cuando lo encontró el afamado caballero Belardo de Valdeflor, que por allí le dicen Mío Belardo" (38). En *Amad a la dama* (2002), recreación de *El celoso extremeño* cervantino (Calvo Revilla 2013b), la estatua encarna la imagen de Leonor, una muchacha de dieciocho años que vende fruta en el puesto del mercado de los martes de la Plaza Mayor de Murania y que a los ojos de Felipe Carrizales se transforma en una doncella revestida de atractivo erótico y de los atributos mitológicos de la diosa del amor y de la belleza, en una Venus del Bosque, como la denomina el narrador, entrevista como fruta de la primicia bíblica y causa de la pérdida del paraíso (70). Y en la secuencia 18 de *El espíritu áspero* representa a una muchacha silvestre, pastora salvaje, "último eslabón de la genética sérbola" (65), que con su belleza indómita, ojos hipnóticos y fuerza sobrehumana atraía a los transeúntes o se dejaba ver por los pueblos cercanos: "algunos aseguran que era la misma Venus del Juglar hecha carne, diluida la blancura del mármol por la acción del sol y de las estaciones" (65), de quien nació Ramonato (65-67).

Ha sido el escritor quien ha ayudado al lector a reconocer su presencia en esta topografía (2012b); en una anotación de su blog apunta que son muchas las huellas indelebles que su tierra natal dejó en su memoria, en la ubicación geográfica y en sus gentes:

> … como le ocurre a la mayoría de la gente, yo también tengo mis raíces en el lugar de nacimiento y en los escenarios de la infancia. Tal vez por eso, por el recurso perdurable de la infancia, lo primero que acudió a mi imaginación fueron la plaza y las calles del pueblo y lo que para mí, de chico, era verdaderamente un pregón, esto es, ver cómo el alguacil salía del ayuntamiento, se detenía en medio de la plaza, frente a mi casa, hacía sonar la corneta y, con el ritmo retórico de las ordenanzas municipales, daba a conocer el bando de la alcaldía o anunciaba alguna buena nueva: por ejemplo, la llegada de un camión ambulante con mercancías domésticas o tal vez de un motocarro con productos perecederos. Emprendía después el alguacil su recorrido, siempre idéntico, se detenía en los mismos puntos siempre, en las mismas esquinas, y a veces los críos, más o menos revoltosos, le seguíamos a distancia, lo que enseguida provocaba su enojo y sus huecas amenazas. (Hidalgo Bayal 2012a)

Por Casas del Juglar desfilan personajes que entonces lo habitaron, entre los cuales los lugareños reconocen, entre otros, a Canete, hijo de Juan Sebastián "el Cano"; Don Bonifacio, cura párroco de Higuera y Romangordo, tan vivamente retratado en *El espíritu áspero*, a quien en jerga feligresa llamaban "don Boni" (26), quien, junto con don Ananías, el boticario, Pedro Cabañuelas y Sín, formaban "la comunidad básica" sobre la que se asentaban los bautizos, las bodas y los entierros (219); o Bochinche, "el alguacil y el pregonero, un pobre borrachín que debía el mote a los aspavientos enológicos con que saboreaba y trasegaba quintales de pitarra" (39), y que, más tarde había unido a sus obligaciones municipales la de guardián del museo (344).

También en "El efecto M" deja constancia de algunos recuerdos biográficos volcados en algunos detalles de la trama de *El espíritu áspero*; por ejemplo, las vivencias de sus recorridos infantiles cuando por imperativos rurales debía atravesar un camino surcado por cuatro hormigueros, cuyos habitantes –designados Trebia, Tesino, Trasimeno y Cannas como fruto de sus lecturas enciclopedistas escolares, donde las mencionadas batallas mostraban la superioridad del ejército cartaginés sobre el romano– eran maltratados en sus juegos infantiles (2013: 20); así, en la secuencia 116, el antiguo forajido Pedro Cabañuelas, el Canícula, aparece, tras su salida de la cárcel, merodeando en la inmediaciones de Trebia (274); o en la secuencia 94, consolida su amistad con el narrador Bayal "cuando salían juntos a recorrer los dominios caniculares: Trebia, Tesino, Trasimeno, Cannas y demás facienda" (220-221).

Hidalgo Bayal comienza a perfilar su geografía de autor en torno a Murania, escenario de Plasencia, donde ha sido profesor en un instituto de enseñanza secundaria y ciudad de residencia tras su jubilación. La vida de Lucas Cálamo, el narrador de su primera novela *Mísera fue, señora, la osadía*, transcurre en la que dicen "la muy noble, heroica y legendaria" (38), "ciudad de treinta mil habitantes, situada en los límites comarcales de Murgaños, extremos del oeste nacional"

(27), que es entrevista con los atributos con que le rinde homenaje Gabriel y Galán: "agazapada, como al acecho, flanqueada por una leve y sinuosa estela plateada, grisácea y blanquecina" (45-46). Plasencia es magistralmente ficcionalizada con la estación de tren y el puente (46), el río Jerte (55), la plaza mayor y los soportales (48-50), la catedral y su sillería (53), el parque (163), el ayuntamiento (188), etc. La aparición del escritor en la secuencia 50 como personaje, escritor e investigador de la historia del Mío Belardo (252), es un guiño lúdico.

Asimismo, *Amad a la dama* (2002) se abre con la expectación que provoca la llegada de Felipe Carrizales a Murania, con la consabida rumorología sobre su edad y orígenes en diversos pueblos de la geografía española: Múrida o Andarón, Soz o Murganillos, etc., alteraciones toponímicas tan del gusto del escritor: quizás Múrida por Mérida; Andarón por Pasarón; Murgañillos por Burguillos, municipios de Extremadura. En el valle del Jerte (valle del Murtes, en *Amad a la dama)* sitúa el escritor la mansión de Santa Bárbara, sin duda tomando el nombre de la sierra que amuralla Plasencia por el este; el escenario pierde los atributos coloniales de la narración cervantina y adquiere los matices legendarios de la tierra de Murgaños: "La casa de Santa Bárbara era entonces propiedad de los padres hervacianos, laboriosa donación de una herencia huérfana o beata, y sus ruinas eran la consecuencia de un estigma, el signo de una leyenda obstinada y trágica" (25). Es una mansión semiderruida, que se alza a la otra parte del río Murtes, lugar que visitan Bayal, don Gumersindo (*alter ego* del escritor) y Walter Alway en *El espíritu áspero*, donde el escritor explicita su intención a través del narrador homónimo:

> Por mi parte, también sucumbí a los ecos de su leyenda, pues nadie desconoce las historias que encierra la mansión de Santa Bárbara, ya sean terrores iluminados, tramas decimonónicas o ficciones surrealistas. Lo que pretendían don Gumersindo y Walter Alway, sin embargo, era una expropiación intelectual, esto es, adueñarse de una intuición, comprobar la coincidencia del escenario real con la memoria ideal y legendaria. (Hidalgo Bayal 2009b: 540)

También Murania es el escenario de *Paradoja del interventor* (2004)[2], ciudad adonde llega un viajero sin destino. Son muchos los paralelismos que se pueden trazar entre el comienzo de esta novela con la secuencia 5 de *Mísera fue, señora, la osadía*, o con las rutas tabernarias que en Murecania, noche tras noche y en catorce paradas, emprenden los personajes de ambas novelas, "una parodia del viacrucis redentor" (1994b: 116), en recuerdo de la ruta de Mío Belardo, cuando este, disfrazado de romero, vuelve a Murania, cuando esta había perdido su esplendor. Como un quijote cervantino, el narrador Lucas Cálamo, "escuálido (por no decir enjuto de rostro)" (45), atisba Murania, atraviesa los aledaños podridos y las perífrasis urbanas para adentrarse en "en el centro de la metáfora" (47), la misma que preside el deambular del Ulises kafkiano de *Paradoja del interventor* (Calvo Revilla 2013a). La narrativa bayaliana remite incesantemente a un juego de identidades y de espejos, de presencias y desapariciones del autor, en torno al cual se articula la autoficción y con ella el azar, la experimentación lú-

[2] A partir de este momento manejamos la segunda edición: Tusquets, 2006.

dica, la ironía y el peregrinaje, un camino de ida y vuelta enigmático, que atrapa a los personajes en una red de laberintos, de la que personaje y lector obtienen una sensación de fracaso. Como en los paradójicos cuentos kafkianos, donde un hombre nunca consigue llegar al pueblo vecino, figura en la obra del escritor extremeño lo que él denomina "la modalidad narrativa del forastero": historias "en las que la llegada de alguien de fuera (forastero) pone de manifiesto todas las hipocresías, las maldades, la cobardía de una familia, de un grupo, de una comunidad" (2013: 27), como acaece en *Paradoja del interventor*, narración alegórica sobre los abismos infernales del mundo, donde un viajero anónimo, sin rasgos identitarios, que pierde un tren y espera otro que nunca va a llegar, recorre los senderos del desamparo a través de unos espacios imprecisos e impregnados de crueldad de una Murania que, con sus murallas, soportales y puente, se alza como "territorio sin promesas" (2006: 68). Sobre esta modalidad narrativa diserta el narrador Gonzalo Hidalgo en la secuencia 252 de *El espíritu áspero*:

> En muchos lugares se ha repetido, con simetría estructural, la misma historia: la llegada de un forastero desahuciado que desencadena la catarsis. Cuando los pueblos entran en vía muerta, se avecina la hora de su ruina. Entonces están llamados a desaparecer. No se trata de maldiciones bíblicas ni de ciclos históricos, sino de podredumbre social. Rara vez en estos casos los pueblos se regeneran desde dentro, porque están podridos en grado irreversible. (Hidalgo Bayal 2009b: 543)

En estos juegos y ambigüedades no nos sorprende que en una anotación del blog del escritor rubrique su firma como "El viajero" y que recree la leyenda, que narró a principios del siglo XVII el jesuita José de la Cerda, según la cual el maestro Rodrigo Alemán, que esculpió la sillería del coro de la majestuosa catedral de Plasencia, fue preso en una de sus torres por rebelarse contra el *placeat Deo*; tras precisos cálculos anatómicos, "fabricó con plumas de ave unas alas ajustadas a su peso, se lanzó al vacío en temerario vuelo y, al cabo de un cuarto de legua, se estrelló al otro lado del Jerte, en las estribaciones de Santa Bárbara, y se hizo pedazos contra el suelo de la 'dehesa de los caballos'" (2007b).

Frente a las novelas que acogen el territorio de Tierra de Murgaños, *El cerco oblicuo* (1993)[3] se alza en torno a la capital de España. El yo narrativo de las treinta secuencias que la configuran es *S*evero Llotas, un hombre maduro y solitario que ha trabajado en una agencia inmobiliaria madrileña y en una compañía de seguros de Soria, y que desfila también en las páginas de *Mísera fue, señora, la osadía* (32). Desde la primera persona rememora su "andante geografía", que anota en un cuaderno con tapas de hule (166), que tendrá también el interventor de la emblemática paradoja bayaliana. Prisionero de unas rutinas que lo conducen desde su vivienda en la madrileña calle de San Bernardo (allí vivió el autor a su llegada a Madrid para cursar estudios de Preu y, posteriormente, Filología Románica y Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense) hasta su hábitat de trabajo en Jacometrezo, narra la quiebra que en su rutina cotidiana

[3] A partir de este momento manejamos la segunda edición: Calambur, 2005.

supuso la llamada telefónica de Gloria Fernández, mujer que paulatinamente lo irá conduciendo por unos laberintos interiores, impregnados de un extraño clima kafkiano, en el que los elementos insólitos, paradójicos y oníricos destruyen las formas habituales de percibir el mundo. Asimismo, resonancias de sus años universitarios encontramos en *Campo de amapolas blancas* y en *El espíritu áspero* (Hernández 2013: 35), especialmente, a partir de la secuencia 94, cuando, tras desestimarse la vocación religiosa del muchacho y barajarse que cursara estudios en Salamanca, se decidió que Sín estudiara en la capital de España, donde deambulará buscando las simetrías que tanto marcaron el rumbo de Severo Llotas, y residirá en la Unión Universitaria Universal, donde completará su formación.

Juego de espejos y ambigüedades

El escritor –que en *El desierto de Takla Makán* afirma que "hasta tal punto se diluye el individuo (el autor) en la materia narrada que esta termina por imponerse necesariamente, con toda la imperiosa necesidad que la ficción requiere, sobre la subjetividad del yo" (2007a: 33)–, utiliza recursos diversos para crear ambigüedad sobre su presencia en el texto; se sirve de algunos episodios biográficos para dar cuerpo a la vida de sus personajes mientras juega ambigua y equívocamente con el lector, utilizando espejismos y estrategias de fingimiento; si unas veces se oculta tras un disfraz ficticio con una identidad nominal distinta de la suya (Lucas Cálamo, Severo Llotas, don Gumersindo, etc.), en otras se identifica con el narrador y personaje (Gonzalo Hidalgo *en El cerco oblicuo*, Bayal en *El espíritu áspero*), o se esconde tras el anonimato (*Campos de amapolas blancas* y *Paradoja del interventor*).

La veladura y la ambigüedad de su presencia cobran protagonismo en *Campos de amapolas blancas* (1997a)[4], narración breve, escrita hacia 1991 o 1992 (Hidalgo Bayal 2008), en la que un narrador anónimo en primera persona traslada al lector a la década de los sesenta y narra veinticinco años después su amistad con el indómito H. (guiño del autor, que se esconde tras esta consonante muda) desde que se conocieron en el colegio murianense de los Padres Hervacianos; rememora unas vidas que adoptaron caminos divergentes hasta que una de ellas fue dramáticamente truncada. Retrospectivamente nos hallamos ante un narrador, que es un yo figurado o imaginado, que posee algunos rasgos del autor y que, sin embargo, mediante la enfatización de los aspectos irónicos marca la distancia con respecto al escritor, "hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma" (Pozuelo 2012: 168). Desde el primer capítulo el narrador homodiegético plasma las dificultades que tiene para recomponer los fragmentos de la memoria, eje que sustenta el relato:

[4] A partir de este momento manejamos la segunda edición: Tusquets, 2008.

> Siempre me ha llamado la atención que las novelas escritas en primera persona desarrollen una lujosa y pormenorizada descripción de los gestos remotos. No alcanza mi entendimiento a comprender que alguien que escribe algunos años después de los hechos, tanto da que sean cinco o diez como cuarenta, recuerde con tan minuciosa exactitud cómo su interlocutor movió la mano, miró la ventana, se rascó la nariz o se arregló el cabello [...] A propósito de esto, en alguna ocasión he intentado recordar conversaciones mantenidas con amigos, o simplemente conocidos, con el solo objetivo de recobrar los signos de la retórica corporal. Nunca lo he conseguido. (Hidalgo Bayal 1997a: 13)

Si tenemos en cuenta la afirmación del escritor de que desde el punto de vista autobiográfico hay más presencia suya sin nombrarla en *Campo de amapolas blancas* que en otras con un narrador homónimo (2013: 29), hemos de entender dichas reflexiones sobre la experiencia memorial y los acontecimientos narrados en clave autoficcional y percibir, tras el juego de espejos y simetrías de la inicial H. y tras la anonimia del narrador, la identidad del autor: sus estudios en el Real Colegio de San Hervacio y estancia en el seminario diocesano de Plasencia y los veranos transcurridos en Hervás; las lecturas, que recibió en sus "clases de literatura de tercero" (Hidalgo Bayal 2008: 20), y los inicios en las lecturas prohibidas en sus transgresoras visitas a la biblioteca, donde frecuenta la obra de André Maurois, Knut Hamsun y Julien Green (30); Cavafis y Celan (86); Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Ramón Pérez de Ayala; Sartre y Camus; William Saroyan; Verlaine, Rimbaud, Éluard y Cortázar. Mientras el narrador testigo estudia letras en Madrid (54), H., seducido por las letras, convencido como Camus de que "los hombres mueren y no son felices" (43), hace suyo el anhelo de pretender los cielos y se va en busca de la felicidad a París, donde consume su existencia tras los espejismos de los paraísos de estimulantes y centraminas (89), de las amapolas blancas que, tras su pureza simbólica, teñidas metafórica e intertextualmente de la "sangre de la tierra" juanramoniana, lo anegan y arrastran hacia la muerte. El narrador deja su testimonio: "por mi parte, he contemplado campos de fresas, trigo y de algodón, [...] pero por más que miro a los lados de la carretera cuando viajo en coche por tierras de murgaños, aún no he encontrado campos de amapolas blancas" (97). *Campo de amapolas blancas* rinde desde su título –eco del poemario *Amapola y memoria*, de Paul Celan– un sentido homenaje a la literatura y es fiel testimonio del festín dialógico e intertertextual que puebla toda la obra. Constituye, asimismo, un homenaje a la memoria, a la reminiscencia biográfica de paisajes y personas, que ha rescatado en su pugna contra el olvido. La novela surge de una vivencia y está en deuda con una realidad previa que ha sido depurada para hacerla comprensible al lector y al escritor "que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia" (Puertas 2005: 322).

La narrativa de Hidalgo Bayal se alza sobre la anamnesis verbal pues, como subrayó Paul Ricoeur, es la memoria la que actúa en la estela de la imaginación (2005: 122). La memoria biográfica alimenta la imaginación del escritor que, sin veladuras y a la manera cervantina, entremezcla en sus novelas los acontecimientos históricos o biográficos con las historias puramente ficcionales,

borrando las fronteras existentes entre realidad y fantasía. Este juego lo encontramos también en las referencias a su dedicación a la escritura; en *Mísera fue, señora, la osadía*, Lucas Cálamo, corrector de pruebas en una editorial, autor de *Memoria desmemoriada de una partitura de ancho mundo* y de una antología bilingüe de poesía latina, al rememorar su vida en primera persona afirma:

> Muchas veces, me preguntan, amigos y conocidos (mi jefe inmediato superior sin ir más lejos), por qué no me entrego a la literatura de creación y, con unas u otras palabras, como esos personajes que al alcanzar la celebridad se ven mil veces asediados por la misma estúpida pregunta, vengo siempre a parar en la misma sutil respuesta. Como soy consciente del castigo que soporta el hombre condenado simultáneamente a la pasión por el teclado y a la mediocridad, prefiero engañarme con torpes trampas dilatorias. De ahí que haya elegido la miserable suplantación del corrector de estilo, un mercenario de la pluma. (Hidalgo Bayal 1994b: 8-9)

Encontramos signos de identidad con algunos acontecimientos biográficos que el escritor rememora en la entrevista de Winston Manrique Sabogal, como su trabajo en una editorial para cubrir su estancia en Madrid:

> Cuando llegué a Madrid tenía unos 18 años y necesitaba ganar dinero. Un señor estaba montando una editorial, que creo que pirateaba cosas de Espasa y vendía en fascículos. Estuve con él mi primer mes. Luego pasé a empaquetar medicinas. Mi tarea era poner los sellos del colegio de huérfanos. Aunque vivía en San Bernardo, venía a comer a este restaurante todos los días. A Madrid vine a estudiar Preu, en 1969 o 1970, después hice Filología Románica y Ciencias de la Imagen en la Complutense... En 1979 fui a dar clases de lengua y literatura a un instituto de Plasencia, luego dos en el instituto de Coria, y volví a Plasencia; hasta el 1 de septiembre porque pedí la jubilación anticipada. (Hidalgo Bayal 2011b)

La presencia de un personaje homónimo del escritor figura, como hemos mencionado, en *Mísera fue, señora, la osadía*, donde el protagonista melancólico es lector de poesía y de novela detectivesca, y en *El espíritu áspero*; su inclusión en esta revistió dos objetivos marginales: incluir como figurantes a varios amigos y personajes pintorescos locales (como Foneto, compañero de la facultad de letras, también presente en *El cerco oblicuo*) y permitirse alguna broma verbal, como el sintagma "graso error" (Hidalgo Bayal 2013: 29), con que el narrador describe al personaje homónimo, amigo: "Gonzalo no comete errores, dijo. Todo él es un graso error" (1994b: 257); sin embargo, cuando advirtió que la mera presencia o inclusión carecía de sentido, el personaje homónimo adquirió algunas funciones; permitió el anuncio de Neón de *Vértigo* y representó al personaje en *Mísera fue, señora, la osadía* y dio entrada al narrador de *El espíritu áspero*:

> Porque, al final del texto, el autor ha de quedar reducido a mera presencia, a una afirmación de la figura, al nombre en la portada y tal vez, dados los tiempos que corren, a la foto en la solapa. Toda aparición, toda exposición, toda

> recreación, no pasa de ser esa presencia pasajera, curiosa y acaso divertida, pero irrelevante, enfática y puramente autorreferente de Hitchcock en su filmografía. (Hidalgo Bayal 2013: 30)

Aunque Hidalgo Bayal reconoce que al final del texto el autor ha de quedar reducido a mera presencia, sin embargo, paradójicamente, admite que él "no se limita a cruzar la pantalla de izquierda a derecha en los primero minutos del metraje ni menos aún se atreve a perderse y desaparecer en el instante elíptico que media entre la entrada en el parque y la ascensión del globo" (Hidalgo Bayal 2013: 30).

Desde *Mísera fue, señora, la osadía* hasta *El espíritu áspero* están dibujados el universo literario y los personajes que lo pueblan: don Gumersindo, profesor jubilado de una lengua jubilada en el instituto de Murania (1994: 85), quien anuncia a Lucas Cálamo que estaba ocupado en la redacción de unas memorias (188), que el narrador Bayal presenta en *El espíritu áspero*; Aníbal Cañuelas y Pedro Cabañuelas, el Canícula, abuelo de Minerva; el vate de Murania, Ramiro A. Espinosa, "poeta de exquisita musa, vate local favorecido por Melpómene y Erato" (93), que a los ojos de Lucas Cálamo es "sujeto enteco, u objeto enjuto, desconocedor de su ignorancia, con todos los rasgos que caracterizan al currucato espiritual" (94); tras la paliza nocturna que le propinan a Lucas Cálamo en la secuencia 39, el lector descubre aquella otra que una pareja criminal sorprendida en lance amoroso en un coche abandonado le atiza al narrador anónimo de *Paradoja del interventor* (2006: 108-109).

Como ha puesto de relieve Hernández Mirón, de todos los personajes bayalianos es don Gumersindo el que aúna más resonancias biográficas: "su dedicación docente y su formación humanística obtenida en los padres hervacianos en el internado de Plasencia, su conocimiento de la cultura y de las lenguas clásicas, en especial del latín; sus notables conocimientos bíblicos, filosóficos y teológicos; del mismo modo que su socarronería, su concepción pesimista de la existencia o su bonhomía" (2013: 39). Son muchas las coincidencias que ofrece su vida con la del autor-narrador, sintéticamente señaladas en la secuencia 3 de *El espíritu áspero*:

> Vivida la infancia en Casas del Juglar, la adolescencia en el internado hervaciano de Murania, la juventud en la Unión Universitaria Universal de Madrid, y repartida la madurez entre domicilios pasajeros de Madrid y torreones de Murania, disperso el entendimiento por los laberintos textuales de la antigüedad clásica y por las confluencias legendarias de tierra de murgaños, deliberadamente ausente de Casas del Juglar desde la desaparición de la encina cazurra y del holito (con minúscula siempre, porque en Casas del Juglar los nombres comunes carecen de propiedad), *Beatus ivre* es el ejercicio en el que don Gumersindo asume la más íntima e inocente confusión con Sín, el soliloquio irreductible de la edad y del tiempo, la operación intelectual y sentimental que conjuga la peripecia del sujeto y los perfiles del territorio primitivo, el transcurso de la vida y sus caminos contemplados desde la memoria de la infancia y sometidos a la medida agreste e inmutable, todopoderosa, de las remotas casas del juglar. (Hidalgo Bayal 2009b: 18)

En *El espíritu áspero*, novela que ve la luz tras una génesis de veinte años, Hidalgo Bayal vierte y deja constancia visible de su biografía en los acontecimientos narrados, de manera que "lo real-biográfico irrumpe en lo literario y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector" (Alberca 1996: 14); estamos ante una autoficción, "cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor" (Alberca 2007: 158). El narrador mezcla sus recuerdos personales con los datos que ha ido entresacando de las memorias de don Gumersindo, viejo catedrático de latín de enseñanza media que el día de su jubilación en el salón Murtes del hotel Valdeflor recibe una placa conmemorativa y una pluma estilográfica, con que se le invita a escribir sus memorias: "la síntesis sentimental de un adiós dialéctico" (12), en definitiva, una autobiografía ficticia diferida, que *El espíritu áspero* reconstruye discursivamente a través de las anotaciones de su diario, de las conversaciones mantenidas con él (20), de las historias de Casas de Juglar, etc. Este narrador en tercera persona, que inicialmente no participa en la acción narrativa y cuya función es narrar como cronista la historia de otro personaje protagonista, habla en primera persona cuando lo considera necesario, haciéndose llamar a sí mismo Bayal; así aparece en la secuencia 4, donde relata cómo conoció a don Gumersindo al comienzo del curso escolar en un claustro inaugural del instituto, al que se había incorporado como profesor años antes de que este se jubilara; a partir de entonces, el trato y las conversaciones frecuentes "en la cafetería del instituto o en la sala de profesores, en el patio del Torreón del Norte o por las calles de Murania" (20) propiciaron la amistad entre ambos; ante ciertas maledicencias sobre el narrador, don Gumersindo afirma: "'Nunca creeré una cosa así sobre Bayal', sentenció (siempre me ha llamado Bayal). Y añadió con lealtad solemne y temeraria: 'Ni aunque fuera cierta'" (20). El conocimiento que el narrador alcanza del protagonista le confiere el rango de narrador omnisciente, extradiegético, que actúa y juzga sobre los hechos acaecidos, otorgando verosimilitud a la historia; es, teniendo en cuenta la distinción genettiana, un narrador heterodiegético, que narra los acontecimientos como testigo, y, al mismo tiempo, un narrador homodiegético, que actúa como personaje dentro de la historia. Como narrador heterodiegético adopta la figura de cronista que tiene la misión de transmitir la memoria autógrafa de don Gumersindo, cuya vida ha tenido como eje Casas del Juglar, quien ha estado devanando sus recuerdos, meditaciones y ocurrencias, y con letra pequeña y tinta negra los ha vertido sobre unos doscientos treinta y siete "folios de examen" (17), hasta constituir un libro titulado con el sintagma híbrido *Beatus ivre* y subtitulado *Memorias*, un manuscrito autobiográfico ficticio, que su autor había perdido y confiado a su editor Cálamo y que el narrador Bayal encuentra y utiliza en la biografía del mismo (18-21).

Hidalgo Bayal, tomando como punto de partida la obra de Sánchez Ferlosio, afirma que en literatura, "a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular" y que "las obras de un escritor son como satélites en torno a su materia" (2007a: 32). Esta realidad cobra fuerza en la obra bayaliana y alcanza su culmen en *El espíritu áspero*, laberinto autoficcional, que traspasa las fronteras de la imaginación para ofrecer una alegoría de la existencia humana; es constante la autorreflexión sobre la identidad del sujeto,

estrechamente ligada a la densidad intelectual de la misma; subyace la defensa del individualismo del sujeto, en detrimento del poder de la colectividad y la conciencia de la soledad humana; los protagonistas de sus obras, más allá del contexto social, político o cultural en que se ubican, permanecen inmersos en *un estado de zozobra existencial y* presentan cierta crisis existencial ante el abismo cognoscitivo que les plantean las circunstancias vitales por las cuales atraviesan:

> Cada vez iba sabiendo con mayor certeza que tampoco su reino pertenecía a este mundo, que era un hombre solo, que su destino era la soledad. Rectificó enseguida: un hombre aislado, su destino era una isla, era Robinson en la algarabía de los sanfermines. Sus asideros eran, de añadidura, tan endebles, tan frágiles, que se zambulló con fruición en la antigüedad clásica, tanto en la lectura de los escritores griegos y latinos como en la apasionada peripecia de la filología. Si se pudieran fotografiar las galerías de la memoria, solo se recuperaría con nitidez la imagen abstracta de una impresión indeleble: la hinchazón progresiva de su desazón. (Hidalgo Bayal 2009b: 241)

El lector obtiene la impresión de que Hidalgo Bayal, en línea de continuidad con Kafka, Camus, Borges, Hamsun, Frisch, Bernhard, etc., se vuelca en una existencia orientada hacia el fracaso, indaga en la fragmentación del yo y en el resquebrajamiento de las certidumbres humanas, e invita a adoptar una respuesta ética.

Los componentes biográficos ficcionalizados y la dimensión especular y enigmática borgiana que preside su obra (especialmente, *El cerco oblicuo* y *Paradoja del interventor*), la tornan escapadiza y la dotan de una dimensión simbólica y universal; con unos personajes que se sitúan en los límites de la verosimilitud realista se subrayan las situaciones kafkianas y caricaturescas que desembocan en espacios sórdidos; la ambigüedad y la apertura semántica, que se subrayan en algunas secuencias que parecen transcurrir entre el sueño y la fantasmagoría, suscitan la inestabilidad del sentido y obligan a que el lector emprenda una continua interpretación.

El escritor comparte con el narrador y con los personajes el asombro por el poder del lenguaje, la exploración lingüística, el gusto por los juegos de palabras y las diversiones textuales, como testimonian los palindrómicos títulos de sus obras y personajes; así, el palindrómico personaje Saúl Olúas es un escritor también aficionado a los palíndromos, de quien en *El cerco oblicuo* se nos dice que es autor de la novela de desconcertante simetría *Amad a la dama,* de *Anotan a tres,* o *ser tan átona,* del relato erótico *No luces ese culón* y *Yo soy* (2005: 116), *de Amo cada coma* y del fragmento que aparece incluido lúdicamente en el capítulo 23; es, asimismo, personaje de *El espíritu áspero,* en boca del cual Hidalgo Bayal pone el cuento "Aquiles y la tortuga", que integra el volumen *Conversación,* a quien se le han atribuido las novelas *Amad a la dama*, *La sed de sal* o *Sale el as*; palindrómico es el *severo revés* (2005: 173), que experimenta Severo Llotas tras su encuentro con Gloria en el supermercado, etc. No le sorprenderá al lector que la próxima novela del escritor extremeño que vea la luz se titule *La sed de sal*[5].

[5] En el momento de concluir este trabajo, aún no se había publicado *La sed de sal* (Tusquets, 2013).

Comparte el autor con el narrador y con los personajes el afán por desbrozar el sentido de los nombres y la afición por las continuas disecciones léxicas, como la que emprenden Severo Llotas y Gloria, en torno al término *café negro con hielo,* que formula explícitamente en la secuencia 16 de *El cerco oblicuo;* o en la secuencia 11 de *El cerco oblicuo,* donde el narrador reproduce los juegos lingüísticos con que Gloria lo humilla en el diálogo que mantienen en el ático acerca de la génesis de la suerte onomástica del anti-héroe (60); o juega el narrador con las evocaciones del significante del vocablo Gloria, hasta anotar en un cuaderno "todas las glorias que oía y encontraba" (62). En *El espíritu áspero*, al contar Bayal las anécdotas y reveses del primer año de don Gumersindo con los padres hervacianos, el narrador homónimo del escritor recrea lúdicamente en la secuencia 33 los significados ocultos del mensaje del tierno y místico Melibeo, que con retórica angélica les transmitía la sabiduría de lo alto: "¿Qué los hijos de Dios piensen en Dios a Dios?" (96). *El espíritu áspero* en su título delata la profunda formación filológica del autor, a la que rinde sentido homenaje mediante la alusión al espíritu griego, que tanta conexión presenta, como ha señalado el escritor extremeño, con la vida en general, "que se queda en aspiración antes de la voz, en el impulso previo a la palabra y al lenguaje" (Simón Viola 2009), como con el viejo profesor de latín, como cuenta el narrador Bayal: "la soledad de Sín: la síntesis de un espíritu áspero" (2009b: 232). El lector percibe que la cosmovisión del mundo y percepción de la realidad que ofrece su narratividad se identifica con las reflexiones intelectuales que el autor ha volcado en el ensayo "La ficción y el afán": "El hombre de nuestro tiempo se siente desbordado por la pesadilla de la existencia y se percibe impotente, salvo con un resquicio de lucidez para advertir las sinrazones y la desdicha. La vida es amarga y melancólica y no caben promesas de paraíso" (1997: 225).

Por lo que hemos analizado, teniendo en cuenta la tipología que establece Alicia Molero de la Iglesia (2000a) de los rasgos enunciativos y discursivos a través de los cuales se autorrepresenta el autor en la novela: rasgos de identificación, cuando el personaje lleva el mismo nombre que el autor o un pseudónimo; rasgos de identificación paratextual, cuando el escritor proporciona dicha información a través de prólogos, reseñas, contraportadas, dedicatorias, presentaciones y aclaraciones, etc.; y de factor intertextual, cuando el lector identifica al sujeto de escritura y al de la acción y confirma la autoalusión con la ayuda de otros como entrevistas, declaraciones, biografías y autobiografías, podemos concluir que estos rasgos hallan cabida en la obra bayaliana.

Hidalgo Bayal prolonga las experiencias vitales en una obra literaria poliédrica; se narra y ficcionaliza, se enmascara y juega con el lector mediante estructuras laberínticas o fragmentarias, elementos irónicos, veladas y reincidentes apariciones suyas y a su territorio geográfico, a su biografía, su afición por el latín y por las Sagradas Escrituras, etc., recursos que nos permiten afirmar que estamos ante un tipo de ficcionalización de la sustancia de la experiencia (Lecarme y Lecarme-Tabone 1999: 269), tal y como subrayó Colonna en *Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989); y que nos permiten apreciar que en esta "ficcionalización del yo" (Casas 2012: 18), al fusionarse los componentes

imaginarios de la escritura ficcional y los autobiográficos de los relatos del yo, se diluyen las fronteras entre ficción y realidad, si bien prevalece la naturaleza ficcional de la misma, como Colonna propuso en *Autofictions & autres mythomanies littéraires* (2004). Como hemos ido viendo y ha precisado Ana Casas desde el punto de vista teórico, son dos los conceptos que entran en juego en la narrativa bayaliana: la ambigüedad, derivada de la paradójica presencia de dos pactos de lectura excluyentes (autobiográfico y novelesco) desde la perspectiva de la recepción, y el hibridismo, resultante de la combinación de rasgos ficcionales y reales (2012: 23); tanto a la ambigüedad como al régimen híbrido se había referido Diana B. Salem, al considerar que "la ambigüedad de la autoficción proviene de su situación fronteriza entre novela autobiográfica (relato ficticio) y autobiografía (relato real)" (2009: 202).

La obra de Hidalgo Bayal requiere, como toda autoficción, un lector lúcido y activo, capaz de descubrir las estrategias del autor y que se deleite en el juego intelectual de identidades, "de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte este doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total" (Alberca 1999: 75; 1996: 15), subyacentes en el pacto ambiguo (Alberca 2007), pues sabe que no ha de exigir la verdad de todo cuanto se cuenta y que tampoco ha de suspender la exigencia de la verosimilitud literaria.

Obras citadas

Alberca, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 1, pp. 9-18.

—— (1999): "En las fronteras de la autobiografía". En: Manuela Ledesma Pedraz (ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 53-75.

—— (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Aparicio Nevada, Felipe (ed.) (2013): *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Jaraíz de la Vera, Ediciones La Rosa Blanca.

Calvo Revilla, Ana (2013a): "Incertidumbre de un Ulises Kafkiano en *Paradoja del interventor*". En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 99-122.

—— (2013b): "Recreación narrativa de *El celoso extremeño*: *Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo Bayal", *Anales cervantinos*, vol. xlv, pp. 217-240.

Casas, Ana (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.

Colonna, Vincent (1989): *Essai sur la fictionnalisation de soi en littératures*. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

—— (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.

Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.

Hernández Mirón, Juan Luis (2013): "En ruta por la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal: el autor y la obra". En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 31-50.

Hidalgo Bayal, Gonzalo (1994a): *Camino de Jotán (La Tazón narrativa de Ferlosio)*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
—— (1994b): *Mísera fue, señora, la osadía* [1988]. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
—— (1997a): *Campo de amapolas blancas*. Madrid, Tusquets.
—— (1997b): *Equidistancias*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
—— (2002): *Amad a la dama*. Gijón, Llibros del Pexe.
—— (2004): *Paradoja del interventor*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
—— (2005): *El cerco oblicuo* [1993]. Madrid, Calambur.
—— (2007a): *El desierto de Takla Makán*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
—— (2007b): "Ut placeat". *Blog de Gonzalo Hidalgo Bayal*, 1 de abril. En: <http://bayal.blogspot.com.es/2007/04/ut-placeat.html>. Última visita: 02.09.2013.
—— (2008): "He ido rindiéndome a la emoción y al sentimiento. Entrevista de Ángel S. Harguindey", *Babelia. El País*, 15 de noviembre: <http://elpais.com/diario/2008/11/15/babelia/1226710217_850215.html>. Última visita: 04.09.2013.
—— (2009a): "Sin malestar ni pesadumbre no hay nada que contar. Entrevista de Nuria Azancot", *El Cultural*, 24 de julio: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/25681/Hidalgo_Bayal>. Última visita: 04.09. 2013.
—— (2009b): *El espíritu áspero*. Barcelona, Tusquets.
—— (2011a): *Conversación*. Barcelona, Tusquets.
—— (2011b): "En la perversión del bien también está la maldad. Entrevista de Winston Manrique Sabogal", *El País*, 22 de octubre: <http://elpais.com/diario/2011/10/22/babelia/1319242353_850215.html>. Última visita: 05.09.2013.
—— (2012a) "Albalat al habla". *Blog de Gonzalo Hidalgo Bayal*. En: <http://bayal.blogspot.com.es/2012/08/albalat-al-habla.html>. Última visita: 02.09.2013.
—— (2012b) "Higuera de Albalat". 17 de diciembre. En: <http://www.higueradealbalat.es/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=75&view=finish&cid=25&catid=9>. Última visita: 26.09.2013.
—— (2013): "El efecto M". En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 19-30.
Lecarme, Jacques (1993): "L'autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie. Ritm*, vol. x, n.º 6, pp. 227-249.
Lecarme, Jacques-Tabone, Éliane (1999): *L'autobiographie*. París, Armand Colin.
Molero de la Iglesia, Alicia. (2000): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Molina*. Berna, Peter Lang.
Pozuelo Yvancos, José María (2012): "'Figuración del yo' frente a la autoficción". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, cit., pp. 151-176.
Puertas Moya, Francisco Ernesto (2005): "Una apuesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica", *SIGNA*, n.º 14, pp. 299-329.
Ricoeur, Paul (2005): *Los caminos del reconocimiento*, Madrid, Editorial Trotta.
Salem, Diana B. (2009): "Javier Marías: los entresijos de la autoficción". En: Daniel Altamiranda (ed.): *Narratologías (post)Clásicas. Textos literarios, dramáticos y cinematográficos de la cultura contemporánea*. Buenos Aires, Dunken, pp. 197-210.
Simón Viola, Manuel (2009): "Entrevista a Gonzalo Hidalgo Bayal", *Notas al margen*, 13 de mayo: <http://blogs.hoy.es/notas-al-margen/2009/05/13/entrevista-gonzalo-hidalgo-bayal/>. Última visita: 26.09.2013.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 75-89, ISSN: 2255-4505

MÁS ALLÁ DEL "PARADIGMA DE LA MEMORIA"[1]: LA AUTOFICCIÓN EN LA RECIENTE PRODUCCIÓN POSDICTATORIAL ARGENTINA. EL CASO DE *76* (FÉLIX BRUZZONE)

Ilse Logie
Universiteit Gent

La producción de los "hijos": un típico caso de pacto de lectura mixto

Desde principios del siglo xxi, han surgido en la Argentina narrativas autobiográficas sobre la última dictadura, escritas por la generación de los "hijos"[2], que ya van configurando un corpus sustancial de relatos[3]. Como ejemplos representativos de esta producción, cabe mencionar *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011), *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez (2012) o *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013). Temáticamente, estas obras tienen en común el hecho de elaborar los recuerdos de las personas que no protagonizaron los acontecimientos traumáticos de la dictadura, pero que sí vivieron sus consecuencias, al ser hijos de padres desapa-

[1] El término es de Véronica Garibotto (2008), ver infra.

[2] Desde mediados de los años 90, los hijos de desaparecidos se instalan como un nuevo actor tanto en el escenario social argentino como en el artístico. Obtienen sobre todo visibilidad en el espacio público, donde, agrupados en organizaciones como H.I.J.O.S., aparecen vinculados al reclamo de justicia. Para un acercamiento a la producción cultural de estos hijos, véanse el número especial de *Journal of Romance Studies* y el libro de Ana Ros mencionados en la bibliografía.

[3] Este corpus de textos puede ser considerado un subcorpus de lo que Elsa Drucaroff llama en su estudio *Los prisioneros de la torre* (2011) la NNA (Nueva Novela Argentina), que consiste principalmente en un conjunto de escritores nacidos entre 1971 y 1989.

recidos por el terrorismo de Estado o de militantes que estuvieron presos, aunque conviene matizar que, en este contexto, el término "hijo" no sólo se refiere a los vínculos parentales, sino también a todos los hijos simbólicos cuya infancia o adolescencia estuvo marcada por la experiencia dictatorial.

Sin embargo, lo que hace innovador y relevante a este corpus desde el punto de vista de la autoficción es el replanteamiento epistemológico al que parece haber llevado la perspectiva transgeneracional, replanteamiento que refleja hasta qué punto se transformaron en los años 90 del siglo anterior las condiciones para narrar el pasado histórico[4]. El cambio de paradigma al que asistimos se manifiesta en diferentes dimensiones de las obras. En lo concerniente al empleo del tiempo, la necesidad de considerar lo ocurrido desde el presente da pie a una complejización de las relaciones entre pasado y presente, y a una conciencia de que la memoria se basa en una reconstrucción siempre precaria, por lo que se impone una dislocación de la cronología del relato. Asimismo, llama la atención la postura enunciativa inédita que se adopta en estas narraciones. Frente a la impresión de transparencia e inmediatez que buscó transmitir la mayoría de las víctimas directas del terror[5], los autores más jóvenes experimentan con dispositivos de distanciamiento como la mirada infantil, el humor negro o la ironía. Para apartarse tanto de los discursos institucionalizados sobre la memoria como de la tradición discursiva de la denuncia, amplían el tema de la desaparición de personas a modalidades alternativas de representación, tales como la comedia y la fantasía, al tiempo que introducen componentes de ficción en el formato del testimonio empleado antes para indicar que, incluso si la base referencial del relato es completamente real, el autor ha imaginado o novelado unos cuantos elementos. Otra diferencia con respecto a la producción anterior es que, sobre una retórica ideologizada, en los textos más recientes prevalece un discurso anclado en lo íntimo. Por último, en la producción de los hijos hay que destacar el empleo intensivo del comentario metadiscursivo, un rasgo que observamos en la tendencia a registrar el proceso de construcción del relato en el que se trata de reflejar la realidad.

Hace falta precisar que no se trata de un fenómeno aislado y que este discurso distinto, esta ruptura respecto a la forma convencional de hablar sobre la memoria, ha surgido por primera vez en el cine, más precisamente en el fenómeno del "documental subjetivo" (Nichols 1991), con *Los rubios* (2003) de Albertina Carri como trabajo pionero, por lo que las novelas que nos ocupan cobran mayor sentido cuando se las sitúa en una constelación artística más amplia,

[4] Dicho replanteamiento hace que ya no alcance la distinción entre escrituras metafóricas y metonímicas de la memoria hecha por Idelber Avelar en su influyente estudio *Alegorías de la derrota*. Garibotto califica de "paradigma de la memoria" este marco conceptual, que funciona como "un paradigma que gira en torno a [...] la memoria, el duelo, el fracaso, la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado y a la canonización de dos tipos específicos de narración, la alegoría y el testimonio: el paradigma, en suma, que confluye en el texto de Avelar" (Garibotto 2008: 27-28).

[5] Cabe puntualizar que desde el inicio también se dieron manifestaciones literarias no realistas sino metaficcionales sobre la dictadura: es la modalidad "metonímica" que privilegia Avelar (2000) en sus análisis (un ejemplo serían los textos de Ricardo Piglia).

y aún en pleno desarrollo, de películas, obras de teatro (*Mi vida después* de Lola Arias), proyectos fotográficos como el de Lucila Quieto, etc. Aunque estas obras forman un continuo, sería erróneo considerarlas un bloque homogéneo, ya que, si todos sus autores expresan el deseo de superar la distancia insalvable que los separa de los seres queridos, difiere considerablemente el grado de problematización que expresan con respecto a la posibilidad de recuperar la memoria y de reconstruir la propia identidad.

En su ya clásico estudio *Le pacte autobiographique* (1975), el teórico francés Philippe Lejeune basa su definición de la autobiografía en el funcionamiento pragmático de la misma, poniéndola en relación con el nombre propio. Según Lejeune, sólo puede haber autobiografía cuando el productor de una obra promete decir la verdad y propone a su receptor un tipo de contrato ("pacto") que afirma la identidad entre el autor, cuyo nombre aparece en la portada, y el narrador y protagonista, que se evocan en el interior del texto. Sin embargo, como explica Philippe Gasparini, el surgimiento de una tercera configuración pragmática, en lo que él llama el "archigénero autobiográfico", rompe esta "lógica binaria tranquilizadora" (Gasparini 2012: 179) que oponía un pacto autobiográfico a un pacto ficcional, dando paso a un contrato mixto que combina la homonimia entre autor, narrador y personaje con una estrategia de hibridez que subvierte la distinción entre autobiografía y novela autobiográfica: la autoficción.

Ahora bien, en muchos de los relatos de los hijos se observa semejante conjunción de dos pactos de lectura aparentemente antitéticos y, por tanto, supuestamente incompatibles. En estas representaciones autobiográficas de la posdictadura, el pacto novelesco, de índole ficcional, contamina el pacto referencial y biográfico, en el que resuenan, como se verá a continuación, fuertes ecos del testimonio y, en menor medida, de la autobiografía. Esta característica hace que les sea aplicable la definición comúnmente aceptada de la autoficción, en la que el elemento constitutivo es la ambigüedad del pacto (Alberca 2007) o la subversión de los contratos habituales de lectura. La hipótesis de trabajo que subyace en el presente artículo y que está basada en una serie de ejemplos que proceden del corpus de los hijos será, por tanto, que la originalidad de estos relatos se comprende mejor al leerlos desde la malla teórica propia de la noción de autoficción.

A pesar de las divergencias, la mayoría de los críticos coinciden en que la autoficción abarca obras en las que el autor se incluye con todas sus particularidades identitarias (como sucede en la autobiografía clásica), al tiempo que manifiesta una evidente determinación de novelizar su vida (como sucede en la novela autobiográfica canónica). Reconocen también que admitir la posibilidad de un pacto de lectura contradictorio, simultáneamente autobiográfico y novelesco, ha representado una salida a la creciente dificultad de acceder a una verdad objetiva en una época de ausencia de los grandes relatos y construcciones épicas del pasado, lo que permite restablecer la confianza en el discurso autobiográfico. A fin de cuentas, lo que Gasparini prefiere denominar "autonarración" no es sólo una categoría literaria, sino también "un síntoma, un producto y el reflejo de una época" (Gasparini 2012: 204).

En su recorrido por las principales reflexiones teóricas acerca de la autoficción, Ana Casas (2012) llega a la conclusión de que la etiqueta es lábil, ya que agrupa textos de muy diversa índole, "que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o *la mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales refrendados por el paratexto" (Casas 2012: 11). Si bien tal heterogeneidad puede producir incomodidad teórica, permite por otra parte que la autoficción pueda operar como una herramienta de innovación que se adapta a las necesidades de un tipo de discurso determinado. Así, en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada.

Este hecho no debe extrañar, y más bien se relaciona orgánicamente con la historia de la categoría de la autoficción. Interrogándose sobre el éxito espectacular de la noción y sus condiciones de surgimiento en la Francia de finales del siglo XX, Gasparini ha atribuido la cristalización de la autoficción a la convergencia inesperada de tres categorías literarias distintas, identificando una como "el testimonio identitario principalmente judío, feminista y homosexual" (Gasparini 2012: 200). Menciona explícitamente la resonancia universal que cobraron, en los años 70 del siglo xx, los relatos autobiográficos de los supervivientes de los campos de concentración nazis como factor que contribuyó a la manifestación de la modalidad autoficcional. En su opinión, las experiencias límite que se creían irrepresentables, el dolor de la supervivencia y la persistencia de las pesadillas potenciaron la búsqueda de formas literarias nuevas para transformar los códigos obsoletos de la escritura autobiográfica y mostrar la insuficiencia del lenguaje convencional (Gasparini 2012: 203). Los textos escritos ahora en la Argentina conectan con este antecedente: en ellos, la autoficción también funciona como un poderoso instrumento de investigación de la propia identidad.

Y las afinidades con las ideas propuestas por Gasparini en torno a la autoficción no se terminan aquí, sino que se prolongan en el plano del contenido. El caso es que este teórico refuta como un error de perspectiva la idea de que en la autoficción contemporánea predominaría la representación exhibicionista de la sexualidad. A su modo de ver, la escritura del yo contemporánea se caracterizaría mucho más por "los temas relativos a la filiación, la memoria colectiva y el duelo" (Gasparini 2012: 187), y parece ser la forma idónea para asumir experiencias dolorosas, paradójicas y fragmentarias.

En este campo semántico es donde se inscriben los relatos autobiográficos argentinos de los hijos, para quienes el recurrir a cierto grado de invención corresponde seguramente a una voluntad expresa de deconstruir la supuesta sinceridad de los discursos anteriores y de conjurar algunas manifestaciones ya caducas de la memoria colectiva, pero aún más a una urgente necesidad biográfica: la de sustituir mediante la ficción a figuras ausentes tan fundamentales como son los padres. En este sentido, el recurso a la ficción es muchas veces el único medio que tienen a su disposición para explorar el enigma que rodea los orígenes familiares y para reconstruir la experiencia de la pérdida.

Para ilustrar en qué reside la especificidad del corpus en cuestión y cuál es la pertinencia de los mecanismos ficticios de los que se echa mano, me centraré en un libro de cuentos de uno de sus representantes: *76,* de Félix Bruzzone, y, más en particular, en el relato "Otras fotos de mamá". *76* es un libro que puede calificarse de autoficcional en su vertiente "biográfica"[6], según la clasificación de Vincent Colonna (Casas 2012), ya que se recorta en un horizonte marcadamente autobiográfico, pero construyéndose con los procedimientos de la novela.

¿Incompatibilidad de los pactos de lectura?

Como muchos de los textos del corpus abordan el pasado violento a través de la evocación de episodios biográficos, a primera vista parece darse en ellos un regreso al testimonio, formato al que solía ir ligada la primera persona de las víctimas de la última dictadura. En la literatura de la democracia, la figura del testimonio fue crucial tanto para la sociedad (a través de la constitución en 1984 del *Nunca Más*, el informe de la CONADEP, y en el juicio a las Juntas) como, desde temprano, en la producción literaria (dos ejemplos representativos serían *Preso sin nombre, celda sin número* del periodista Jacobo Timerman, de 1982, y *The Little School*, de Alicia Partnoy, escrito en castellano pero publicado en inglés en 1986 desde los EE.UU). Como es sabido, el antecedente más clásico de este género surge en los años 60-70 en América Latina, convirtiéndose rápidamente en una tradición alternativa y contracanónica de todo el subcontinente. Pese a que se trata de un conjunto muy variado de textos, se les ha destacado como rasgos emblemáticos del testimonio, sobre todo desde la academia estadounidense con teóricos como Beverley (1987), por su aspiración a la veracidad y el hecho de dar voz a una experiencia colectiva de represión, que quedó brutalmente silenciada. Contrariamente a lo que ocurre en el pacto autobiográfico, el yo que postula el pacto testimonial, al menos en su fase inicial, requiere un nosotros al que pertenece y un compromiso político.

A pesar de la validez del género del testimonio, muchos son los críticos que han señalado sus límites y aporías. En un artículo del 2004, Reati observa que, por su índole fuertemente política y su carácter autojustificatorio, aquellos primeros testimonios carcelarios argentinos de los 80 a veces impidieron el procesamiento social del trauma y fueron, por tanto, menos efectivos que algunas novelas que convirtieron la dolorosa experiencia de la dictadura en ficción. En las narrativas de los hijos se adopta una actitud aún más crítica frente a esas taras del testimonio, que se hace visible a través de ciertas modalidades de distanciamiento como el humor, el rechazo de dimensiones consideradas inherentes al género como la victimización de su narrador, la omnipresencia del aspecto comunitario y de las consignas ideológicas, o la incorporación de un fuerte componente ficcional, reñido con el pacto de lectura testimonial en dos

[6] Aunque dos de los relatos encajan mejor en la modalidad "fantástica" de la autoficción de Colonna, la variante resulta más cercana al pacto novelesco, en la que un escritor, como héroe de la historia, transforma su existencia real en inverosimilitud biográfica, pero conservando la marca identitaria del nombre propio.

aspectos: en su paso del énfasis en lo colectivo al énfasis en lo individual, y de un contrato de lectura referencial a otro ambiguo. Por ello, si es verdad que se hace uso del testimonio en la narrativa más reciente sobre la dictadura, se trata de un uso desviado, una especie de manipulación irreverente, de tipo "pos". Por otra parte, puede que, en el fondo, tal desacralización sea menor de lo que aparenta ser. No olvidemos que, a raíz de casos polémicos como el de Rigoberta Menchú, el testimonio empezó a ser enfocado como una construcción, una disposición retórica de los materiales en que se basaba, antes que como una mera transcripción de los hechos. El cuestionamiento de la transparencia del género provocó todo un proceso revisionista de la teoría testimonial de los años 70 y 80, como se desprende de los planteamientos de Yúdice (1992) o Amar Sánchez (1992), lo que causó su desplazamiento hacia nuevos espacios interpretativos. Por su parte, los *Trauma Studies* (Caruth 1995) demostraron que los acontecimientos límite, por el tremendo impacto que producen sobre la conciencia de los sujetos que los sufren, generan irremediablemente omisiones y tergiversaciones que escapan a la propia voluntad y comprensión del testigo, por lo que estos relatos no pueden ser sino resbaladizos.

La tendencia a aflojar las exigencias de referencialidad, esta transgresión abierta del protocolo del "relato de los hechos", es un rasgo que comparten todos los autores del corpus y que es llamativo, dado que contrasta con el afán de veracidad que caracterizaba a la producción memorialística de la generación anterior, la de los directamente afectados por la dictadura. En cambio, la abierta tendencia (auto)ficticia se manifiesta casi exclusivamente en la obra de escritores que pertenecen a la segunda generación, que sienten la necesidad de dar fe de sus dificultades para asumir una identidad propia y se presentan como sujetos fracturados por los complejos orígenes de su genealogía familiar. Su idiosincrasia se entiende mejor si se la relaciona con las propuestas teóricas acerca de la memoria desarrolladas en los últimos años, muy especialmente con la perspectiva de la posmemoria, tal como ha sido conceptualizada por Marianne Hirsch a partir del Holocausto[7]. Con este término, Hirsch (2002: 22) ha querido presentar una herramienta heurística que permita ir más allá de conceptos no pensados específicamente para la memoria de un pasado traumático. Designa la transmisión de la memoria de una generación a otra, la presencia de dos niveles distintos de subjetividad, lo que implica simultáneamente una distancia temporal y una conexión personal, afectiva. La posmemoria es, siempre según Hirsch, un tipo especial de memoria al ser indirecta y vicaria, por lo que requiere un trabajo de reconstrucción de sentidos bien particular, diferente del recuerdo vivencial. Como tampoco puede ser mera reconstrucción retórica ni ideológica de clisés de la generación anterior, implica una inversión creativa y significa siempre una relectura imaginativa y un replanteamiento de la historia desde una posición subjetiva: la de los herederos. El corpus sobre cuya base se forja la conceptualización de Hirsch está compuesto por fotografías de familia, pero ilumina el problema de la transmisión más allá de este tipo de materiales.

[7] Sin embargo, como la infancia de la generación de hijos transcurrió en una situación específica, el "modelo del Holocausto" que domina en los *Memory Studies* (y por lo tanto también en Hirsch) sólo es parcialmente aplicable a la situación en el Cono Sur (ver al respecto Ciancio 2003).

En este sentido, podríamos considerar la abierta exhibición del carácter subjetivo y ficticio del testimonio en la narrativa escrita por los hijos como el reconocimiento de su ambigüedad, característica que siempre ha sido intrínseca al género. Siendo así las cosas, hay que darle la razón a la estudiosa argentina Beatriz Sarlo cuando, en su crítica de la noción de Hirsch, que formula en *Tiempo pasado* (2005), postula una continuidad entre memoria y posmemoria, argumentando que la memoria directa tampoco garantiza ninguna verdad transparente. Aparte de poner en duda la aplicabilidad del concepto de Hirsch a contextos que no sean el Holocausto, Sarlo se burla de la proliferación del prefijo "pos", que considera un síntoma de inflación teórica (2005: 132). Pero, cuando ataca al concepto de posmemoria, lo hace en primer lugar porque lo considera un neologismo innecesario (2005: 128). La autora ve sus supuestas particularidades como atributos no privativos de una generación determinada, la generación siguiente a la que padeció los acontecimientos (2005: 126), ya que considera que toda reconstrucción del pasado es siempre, por definición, vicaria, mediada y fragmentaria (2005: 129-130, 136-138). Aunque la reacción de Sarlo parece excesiva –puesto que la generación de los hijos sin duda sí tiene rasgos evidentes dignos de análisis ante los cuales el prefijo "pos" puede resultar pertinente y conviene, por tanto, contemplar una gradación de lo mediado–, su visión merece ser tenida en cuenta a la hora de evaluar los testimonios escritos durante la dictadura e inmediatamente después. Si, como sostiene la crítica argentina, cualquier representación contiene necesariamente un grado de distanciamiento que implica algún tipo de mediación, la creciente hibridación del testimonio que se observa en los últimos años no constituiría una ruptura, sino la extensión lógica de los fines de esta tradición.

Por otra parte, conviene insistir en el hecho de que la metamorfosis del testimonio no sólo tiene motivos textuales, sino también contextuales. La política a favor de las organizaciones de derechos humanos, puesta en marcha por el gobierno de Néstor Kirchner, ha consagrado al militante-víctima. Por muy legítima que haya sido esta rehabilitación, también ha llevado consigo una serie de efectos perversos, como son la institucionalización de cierto discurso monolítico y esencialista de la identidad (Gatti 2008), una inflación memorialística (según la tesis de Andreas Huyssen 1995), una recuperación política de las víctimas y la "entrada al mercado" del desaparecido. Frente a esta oficialización de la memoria, es lógico que los hijos intenten sacudirse los discursos heredados, buscando adoptar una mirada renovada y experimentando con nuevos modos expresivos para referirse al trauma cultural.

Acentuación del componente ficcional: relevancia y funcionalidad

El recurso a elementos autoficcionales en las narrativas del yo publicadas en los últimos años encaja claramente en el fenómeno del "giro subjetivo", diagnosticado, entre otros, por Sarlo en su ya mencionado ensayo de 2005. De acuerdo con su planteamiento, el actual protagonismo de las escrituras de la memoria ha sido provocado por un cambio en el objeto de la historia, que ahora

se concentra en "los derechos y la verdad de la subjetividad" (Sarlo 2005: 22). Esta reorientación implica que para el estudio de la cultura y la historia se legitima la subjetividad de un discurso y que el yo aparece como eje de la experiencia social. En la literatura, este "giro subjetivo" ha tenido su correlato en un "giro autobiográfico", cuyo eje no sólo es el yo, sino también las reflexiones sobre el discurso en primera persona y la construcción de un lugar de sujeto. Sarlo ha criticado esta restitución de la centralidad de la primera persona que narra su vida en, por ejemplo, el género del testimonio, porque a su modo de ver el yo nunca puede constituir una herramienta fiable de conocimiento (Sarlo 2005: 22). Podría argumentarse que la llegada del "giro autoficcional" constituye un nuevo vuelco en esta problematización del yo. A pesar de que con él se ha exacerbado aún más la fuerte implicación de la subjetividad, también sirve en parte para corregir las asunciones algo ingenuas, presentes en la tradición del testimonio; como ya se ha dicho, la autoficción desconfía de la capacidad referencial del lenguaje y de la fidelidad de la memoria, prefiriendo exhibir sus fisuras.

Resumiendo, resulta que la incorporación de una matriz ficcional permite conseguir básicamente dos objetivos: por un lado, apartarse de un discurso institucionalizado y, por tanto, previsible y artísticamente agotado sobre la condición de víctima, y, por el otro, llegar a una mayor autenticidad en la representación de un yo, cuyo vínculo con el pasado pasa forzosamente por la imaginación, ya que ese pasado es, para quienes no lo han vivido, una ficción más.

Exploraré ahora cómo se plasma, en un libro concreto, esta tensión entre la vertiente referencial/testimonial y la vertiente autoficcional, y cuál es la funcionalidad de la mezcla contradictoria de las dos pragmáticas antagónicas.

Análisis de "Otras fotos de mamá" (*76*)

Conviene mencionar que Félix Bruzzone, nacido en el fatídico año del Golpe, encarna junto a coetáneos suyos como Albertina Carri o Mariana Eva Pérez el grado más puro de la posmemoria, ya que sus padres, integrantes del Ejército Revolucionario del Pueblo, fueron secuestrados y no llegó a conocerlos, siendo su abuela paterna quien se encargó de criarle.

76, el primer libro de Bruzzone, publicado en 2007, es un volumen de cuentos en el que predomina un estilo coloquial y lacónico. Muchos son los elementos textuales y paratextuales que condicionan una lectura autobiográfica-testimonial de los relatos. Para empezar, el título del libro es una referencia explícita a la dictadura, pero también es el año de nacimiento del autor. En el 76 desaparecieron sus dos padres, hecho que se destaca en la contratapa (peritexto) y que condiciona la mirada "desde dentro" que adopta el narrador en cada uno de los relatos, lo que ha sido subrayado también en declaraciones públicas del autor (epitexto). La confirmación de estos datos autobiográficos proviene de elementos externos al texto: en ningún momento se establece una homonimia explícita entre el autor y el narrador, sino que la ratificación de la identidad es tácita, efectuándose a través de un "yo" anónimo que, eso sí, comparte múltiples rasgos biográficos con el autor (su situación familiar, su edad, su medio sociocultural, su profesión...).

La adscripción genérica del texto es contradictoria: en la contraportada, el volumen se anuncia como triplemente codificado: pretende ser autobiografía, colección de cuentos, pero también novela, en dos de sus variedades: "Autobiografía, libro de cuentos, protonovela o novela rota, *76* se comporta como voz actual, radiante por momentos y desalmada de la pasión libertaria de los 70. Y de lo que vino después". Todos los relatos giran en torno a la orfandad. Con la excepción de "Susana está en Uruguay", tienen como protagonista y enunciador a un hijo de desaparecidos que se ha armado una familia sustituta, compuesta por una abuela o una tía. La ausencia de los padres constituye el eje central de cada texto y atosiga al personaje principal, volviendo una y otra vez bajo diversas formas. Se condensa, por ejemplo, en ciertos objetos tangibles en los que se encuentran combinadas la vida y la muerte, porque antaño fueron efectos personales de los padres, o en ciertas anécdotas que guardan relación con ellos, pero también va desplazándose en las frecuentes pesadillas del protagonista.

Si los efectos de la dictadura funcionan como elemento aglutinante del libro, esa presencia aparece deliberadamente sesgada. El narrador de *76* no busca ser portavoz de una comunidad, pues admite no sentir afinidad con la lucha revolucionaria y no le interesa militar en una organización como H.I.J.O.S, si bien lo colectivo queda latente en varios de los relatos, pero siempre relegado a un segundo plano. El deseo de narrar surge más bien de una necesidad individual de buscar respuestas a los grandes interrogantes que le persiguen: más que explicarse el enigma de la militancia de sus padres, le importa recomponer el agujero negro de su imagen cotidiana a partir de un registro íntimo y doméstico. Aborda lo público desde lo privado y privilegia el detalle concreto frente a lo general. Merece destacarse el conflicto que, en repetidas ocasiones, genera el doble vínculo frente a la desaparición de los padres. Por una parte, su ausencia funciona para el protagonista como un imán, un deseo obsesivo y nunca realizado de recibir respuestas, a fin de poder completar el rompecabezas de su identidad amputada. Simultáneamente, se observan las ganas del personaje de no ver reducida su identidad a esta condición de "hijo de", de liberarse de ese peso para continuar con su vida.

Contrariamente a lo que pasa en la novela *Los topos* (2008), del mismo autor, los relatos recogidos en *76* conservan una llamativa orientación realista, aunque en todos ellos, tarde o temprano, termina interviniendo la ficción, que se manifiesta mediante ciertos elementos diegéticos. Todos los relatos contienen claramente aspectos inexistentes o inventados que van desplegándose a través de escenas distorsionadas e hiperbólicas (como la escena de la borrachera, que se cuenta en el desenlace de "Otras fotos de mamá"), ingredientes oníricos o tramas francamente disparatadas, como la invención de cigarrillos que pueden fumarse bajo la lluvia en "Fumar abajo del agua" o la experimentación con la ciencia ficción en "2073". La presencia de tales elementos en los propios cuentos justifica la clasificación "protonovela", propuesta en la contratapa de *76*.

El relato "Otras fotos de mamá" (Bruzzone 2007: 37-46) se vertebra en torno al cuestionamiento irónico del discurso testimonial, entendido como fuente indiscutible de verdad. Dirige sus dardos contra la sacralización de dos de sus

formas de aparición más contundentes: la transmisión oral que tiene lugar en las entrevistas con testigos, que fueron antiguos compañeros de lucha de las víctimas, y los objetos con sentido testimonial, tales como las fotografías familiares o las cartas. En este cuento, el narrador, un joven que busca información sobre su madre desaparecida, logra conectarse con un ex novio de aquella y ex militante del Partido Comunista, llamado Roberto, que le muestra fugazmente dos fotos: "en una están los dos abrazados en la orilla de un canal; en la otra, ella fuma en un balcón y mira hacia abajo" (37). Este joven nunca consigue dialogar con nadie sobre lo que averigua respecto a su madre, pero va apuntándolo en un cuaderno (39). Su desorientación se refleja en el acto de emborracharse después de cada pesquisa infructuosa (21).

De hecho, los testigos a los que va a ver suelen terminar hablando sobre todo de sí mismos. Es lo que también sucede con Roberto: "habló de Roma, de una novia italiana y del hijo que tuvieron juntos [...]. De mamá, en cambio, dijo bastante poco" (37-38). Descalificando en estos términos los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres, Bruzzone minimiza la contribución de aquellos sobrevivientes que aportan poco más que la reproducción de los discursos oficiales, al tiempo que rechaza una enunciación que parte "desde ellos" y que deja al protagonista con la amarga sensación de verse dominado por los relatos de terceros que precedieron a su nacimiento. Muestra, asimismo, la distancia insalvable entre quienes conocieron a sus padres y él mismo, una incomunicación que repercute en sus pesadillas recurrentes en las que la distancia le aterroriza más que la proximidad (41).

Como era de esperar, la tarde que pasa en casa de Roberto también defrauda sus expectativas: el antiguo militante le hace algunas promesas vagas y evoca su último encuentro ominoso con la madre del joven, que depara más preguntas que respuestas. Al salir de la casa de Roberto, el joven se siente solo y se le pasan por la cabeza imágenes de exclusión: "los parques llenos de gente, el sol, las sombrillas que tapan el sol y yo que llego cuando ya no hay lugar ni sombrilla y que entonces me tengo que quedar solo a un costado" (39).

Después, tiene la oportunidad de volver a ver a Cecilia, la novia actual de Roberto, y de nuevo espera la revelación de una confesión que tampoco llega esa vez, porque todo queda en un intercambio de banalidades que no redunda en nada concreto: "Por un momento yo había llegado a pensar que ella podría revelarme algo fuerte, algo como que Roberto era mi padre o que él había tenido algo que ver con la muerte de mamá" (43). Por otra parte, resulta paradójico, aunque característico del modo de contar oblicuo de Bruzzone, que el protagonista de "Otras fotos de mamá" evoque con lujo de detalles los encuentros con una pareja que apenas le ayuda a descifrar la nebulosa de la vida de su madre, mientras que deja en la sombra, mencionándolo sólo de paso, como un recuerdo en segundo grado, un testimonio mucho más perturbador, ofrecido por un desconocido que se mantiene en el anonimato, sobre una posible versión de su asesinato a manos de la policía (43).

Con Roberto y Cecilia, a fin de cuentas, hubiera sido preferible el silencio a tanta charla, lo que se confirma en la escena final del cuento. Allí, el protagonista

da a entender que se siente menos desamparado tomando vino sentado al lado del chino del supermercado local, al que no comprende, que en compañía de esos supuestos informantes con los que, de todas maneras, tampoco ha podido establecer un verdadero contacto. El relato no concluye, pero tiene como todos un final abierto preocupante que subraya la perdurabilidad de los hechos traumáticos: el joven tendrá que armarse una imagen de su madre y construirse un presente sin disponer de los datos tan anhelados.

La carencia, la escasez de los hechos y la ausencia de recuerdos reales configuran el tema clave de "Otras fotos de mamá", como es el caso de muchos cuentos del volumen. No es una casualidad que esta falta de información se plasme en las fotos de la madre del protagonista. Al no disponer de recuerdos personales, los únicos puntos de anclaje del narrador son objetos vinculados con la infancia, que se han convertido en una suerte de talismanes. Son instrumentos de la memoria, objetos puente entre el pasado y el presente, y entre ellos ocupa un lugar privilegiado la foto.

Todos los estudios sobre fotografía, de Barthes a Sontag, recalcan que la foto reviste un estatuto especial, el de un soporte memorialístico que irradia autenticidad. Siendo la prueba incontrovertible de que alguien o algo existió, posee un gran poder de credibilidad por la estrecha relación que mantiene con la realidad. Por su parte, Hirsch (2002) también ha dedicado especial atención a la fotografía de familia, que ella considera el medio por excelencia para conectar la memoria de ambas generaciones y para procesar el trauma. Y en el contexto particular de la última dictadura argentina, la foto ha sido por cierto una de las formas más usadas para corporizar a las víctimas y establecer nexos entre la vida y la muerte. Los retratos que se llevaban en las manifestaciones de familiares de desaparecidos hicieron de la fotografía el emblema por excelencia de organizaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, o H.I.J.O.S. Estos retratos condensaban los rasgos de una identidad, un nombre y un rostro.

El protagonismo que adquieren las fotos para evocar la memoria también es una constante en la producción artística de los hijos, por mucho que el trabajo de estos últimos obedezca a voluntades estéticas diversas. Ya en 2000, Lucila Quieto realizó reencuentros visuales imaginados en sus montajes fotográficos *Arqueología de la ausencia*, que recrean momentos irreales en los que hijos y padres, separados por la muerte, se yuxtaponen en una misma imagen. En sus respectivos documentales *Encontrando a Víctor* (2004) y *M* (2007), tanto Natalia Bruschtein como Nicolás Prividera, en un intento de reconstruir la memoria visual, tomaron prestado este principio de superposición fotográfica para autorretratarse, en una especie de collage, junto a la proyección de una de las fotografías que heredaron de sus padres.

Sin embargo, en *76*, las fotos ya no funcionan así, sino que se llenan de opacidad una y otra vez. En "Otras fotos de mamá" el narrador nunca recibirá una copia, nunca las va a poseer, pero tampoco puede dejarlas atrás. Cuando sí aparecen y puede contemplarlas, como en "En una casa en la playa", son borrosas y desfiguradas; tocan lo real sin facilitar el acceso a lo real. En su lectura de *76*, Juan Terranova (2010) ha llamado "descentrados" a este tipo de objetos. Por

la distancia temporal, se convierten cada vez más en la representación de una ausencia que hace falta interpretar y cuyos significados hay que recuperar. Las fotos persisten, pero han perdido nitidez.

Se podría sostener que los retratos de los padres no sólo han perdido su índole epifánica, sino también su potencial de sinécdoque: originalmente, traían consigo, más allá de lo que mostraban, su contexto de producción, el universo de sentidos del que fueron retirados, como una sinécdoque encierra parte del referente para totalizar un sistema de significados y devolver una noción de persona. En "Otras fotos de mamá", las fotos ya no remiten con tanta fuerza a lo colectivo, sino que han ingresado en el círculo de la búsqueda subjetiva. El narrador ya no puede volverse parte del "nosotros" del testigo, del mismo modo en que los propios testigos ya no pueden postular su saber. De ahí que las fotos ya no sirvan para reconstruir el pasado y que la identidad de los retratados resulte deconstruida.

Salvando las diferencias que tienen que ver con las restricciones inherentes al medio literario, este tratamiento de las fotos hace pensar en el llamativo ocultamiento icónico que tiene lugar en la película *Los rubios*, de Albertina Carri, donde el efecto es aún más poderoso por producirse en un entorno audiovisual. En este documental, el modo en que los retratos de los padres se presentan señala que la cineasta ha renunciado a completar los vacíos de su álbum familiar porque nunca se ven y, cuando se evocan, se imposibilita la identificación de quienes posan en ellos. Esta técnica parece indicar que no queda más remedio que asumir su ausencia irreparable.

De la misma manera, las fotos inexactas que aparecen en *76* dan un carácter de irrealidad a lo presentado, llenándose de resonancias narrativas. El narrador se da cuenta de que ya no es posible hacer revivir a su madre por medio de sus imágenes y que la inmediatez referencial debe ser sustituida por otras técnicas anamnésicas. Para poder llenar ese vacío, tampoco puede conectar con el pasado a través de una militancia política que recupere la lucha de sus padres. Cuando piensa encontrar consuelo en los relatos ajenos, pronto descubre que es un engaño, ya que muchas veces prometen poder ofrecer revelaciones que finalmente no llegan o que tienen una fiabilidad dudosa por el modo confuso o sospechoso en que han surgido.

Y, sin embargo, es a partir de estos vestigios que tiene que buscarse el salto hacia el futuro, el salto de un pasado fracturado hacia la construcción de una identidad adulta. Si la historia de la madre no está disponible, tiene que ser fabulada a través de las fantasías que desde su infancia ha empezado a elaborar sobre ella y su destino como bálsamo a su pérdida, y que ahora sigue tejiendo desde la densidad textual. La única forma de conectarse de manera auténtica con ese pasado y de instaurar un lazo afectivo es, paradójicamente, por la vía de la imaginación. De la misma manera, las "fotos de mamá" se tiñen irremediablemente de ficción y cobran una potencia narrativa. O sea que la fabulación del yo se vuelve mucho más importante que la verdad referencial, lo que convierte al relato en un texto que posee varios de los rasgos de lo que Gasparini considera una "autonarración", un texto autobiográfico y literario que se caracteriza por su

"fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario", y cuyo objetivo es "problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia" (Gasparini 2012: 193).

De ahí que el pacto que Bruzzone establece con el lector para transmitir su experiencia no sea al cien por cien autobiográfico, sino que pasa por un conglomerado que incluye la imaginación y la creación artísticas, concebidas no como círculo paralelo a la realidad, sino como vía de acceso privilegiada a ella, dimensión constitutiva de lo real que permite lograr un yo más verdadero.

A modo de conclusión

En otro orden de cosas, es evidente que el auge de las biografías autoficcionales no se emparenta con la redefinición de la intimidad que se ha dado en llamar "extimidad", o sea, la autoexposición del yo, el impulso irrefrenable de exhibir la propia intimidad en el espacio público a través de los medios de comunicación o internet (*Facebook*, los blogs), como han venido demostrando antropólogos como Sibilia (2008). El proyecto que cuaja en libros como *76* no entronca en primer lugar con el impudor, la vanidad o la autopromoción, sino mucho más con esa urgencia existencial que Gasparini detectó en los relatos autobiográficos de supervivientes del Holocausto: con la necesidad imperiosa de rastrear un trauma familiar para posibilitar un nuevo comienzo.

En el proceso, la verdad irremediablemente perdida de lo evocado es menos importante que lo experimentado cada vez que se evoca. Lo que vuelve finalmente no es un recuerdo, sino una escritura, la posibilidad de transformar la crueldad intolerable de la historia de la madre al insertarla en un relato. Todo este proceso desemboca en la existencia de aquel cuaderno en el que el protagonista de "Otras fotos de mamá" ordena los fragmentos que va recopilando sobre la vida de su progenitora, un cuaderno repleto de vacíos y silencios que actúa como un lugar de remembranza. Es un tipo de escritura que parte de la concepción de la memoria como artificio y que se alimenta de la imaginación no como algo fingido o inventado, sino como un espacio forjado. El foco se halla en el carácter performativo del escribir (como lo entiende Nichols 1991[8]), en la liberación que el autor experimenta, frente a los límites de la autobiografía, a través de la labor creadora y en el intento de liberar a su madre de la trayectoria que condujo a su tragedia.

Es esta tensión o fricción, esta puesta en crisis de la legibilidad del pasado, la que hace tan productivos los relatos de los hijos que se han publicado en los últimos años. Ofrecen la particularidad de que no denuncian ni reivindican, sino que muestran y cuestionan, moviéndose en los márgenes de diferentes ejes genéricos como el del testimonio canónico o el de la novela autobiográfica clásica, sin estar por eso atados a las normas clásicas que determinan aquéllos. El narrador de *76* es un yo discontinuo que interrelaciona inextricablemente estra-

8 Nichols ha llamado "performativos" a los documentales narrados en primera persona que se caracterizan por un tratamiento esencialmente subjetivo. El autor es también personaje de su propia obra, lo que provoca una aproximación afectiva entre él y el objeto de su obra.

tegias autobiográficas y autoficcionales para comprenderse mejor. Se le aplica una formulación que ha propuesto Vincent Colonna, sin darse cuenta de que en ciertos contextos, como el argentino de la posdictadura, iba a ser necesario tomársela muy al pie de la letra: "*Comme l'autobiographie, l'autofiction est pour l'auteur une manière d'explorer les mystères de son nom propre*" (1989: 53).

Obras citadas

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Amar Sánchez, Ana María (1992): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Cuarto Propio.

Beverley, John (1987): "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 25, pp. 7-16.

Bruzzone, Félix (2007): *76*. Buenos Aires, Tamarisco.

—— (2008): *Los topos*. Buenos Aires, Mondadori.

Caruth, Cathy (ed.) (1995): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore/Londres, John Hopkins University Press.

Casas, Ana (ed.) (2012)*: La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

Ciancio, María Belén (2013): "Sobre el concepto de postmemoria". Disponible en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>. Última visita: 20.03.2014.

Colonna, Vincent (1989): *L'autofiction: essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Disponible en <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>. Última visita: 25.09.2013.

—— (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)" [2004]. En: Ana Casas (ed.), cit., pp. 85-123.

Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Planeta.

Garibotto, Verónica (2008): *Contornos en negativo: reescrituras postdictatoriales del siglo xix (Argentina, Chile y Uruguay)*. University of Pittsburgh (tesis doctoral). Disponible en <http://core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/12206943.pdf>. Última visita: 21.10.2014.

Gasparini, Philippe (2012): "La autonarración" [2008]. En: Ana Casas (ed.), cit., pp. 177-211.

Gatti, Gabriel (2008): *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo, Trilce.

Hirsch, Marianne (2002): "Mourning and Postmemory" [1997]. En: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 17-41.

Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York, Routledge.

Journal of Romance Studies, vol. 13 n.° 3, 2013. Monográfico *Revisiting Postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in Post-Dictatorship Latin American Culture*.

Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana, Indiana University Press.

Partnoy, Alicia (1986): *The Little School: Tales of Disappearance and Survival in Argentina*. Pittsburgh, Cleis.

Reati, Fernando (2004): "Duelo, trauma y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia argentina", *Chasqui*, vol. 33, n.° 1, pp. 106-127.

Ros, Ana (2012): *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Culture Production*. Nueva York, Palgrave Macmillan.

Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Terranova, Juan (2010): "Sobre *76* de Félix Bruzzone", *Eterna Cadencia*, 13 de mayo. Disponible en <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2010/7820>. Última visita: 13.09.2013.

Timerman, Jacobo (1982): *Presa sin nombre, celda sin número*. Buenos Aires, El Cid Editor.

Yúdice, George (1992):"Testimonio y concientización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 36, pp. 207-227.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 91-108, ISSN: 2255-4505

DOCUDRAMA Y AUTOFICCIÓN EN EL TEATRO ARGENTINO DE LA POSDICTADURA

Mauricio Tossi
CONICET-Universidad Nacional de Río Negro

Con el regreso a la democracia en el año 1983, el teatro en la República Argentina inicia nuevos y diversos procesos de subjetivación de las identidades culturales, esto último, por ejemplo, al abordar las prácticas ominosas del terrorismo de Estado desde divergentes lineamientos poéticos. De este modo, ciertas producciones teatrales de la fase posdictatorial pueden comprenderse –al igual que otras creaciones literarias, visuales y cinematográficas del mismo período– como activos "vehículos de la memoria" histórica, según las definiciones de la socióloga Elizabeth Jelin (2002).

Estos posicionamientos artístico-intelectuales actualizan los debates sobre cómo evocar en términos poéticos las contradicciones culturales y los fenómenos siniestros de la última dictadura cívico-militar, como así también plantean la necesidad de una revisión estética de los recursos escénicos utilizados.

Por consiguiente, en este ensayo nos proponemos indagar en los mecanismos de representación de la memoria histórica a través de un estudio dramatológico, puntualmente, al reconocer un cambio de estrategia poética en los referentes documentales utilizados en ciertas producciones teatrales argentinas y su tendencia hacia prácticas escénicas autoficcionales.

La formulación del problema: un intento de delimitación

Con el fin de acotar el análisis a fenómenos específicos, inscribiremos nuestras reflexiones sobre el teatro en el "reordenamiento ideológico y con-

ceptual" que Beatriz Sarlo ha denominado "giro subjetivo". Respecto de este concepto, la mencionada autora dice:

> Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera "ideología" o "falsa conciencia", es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2005: 22)

Por consiguiente, nos preguntamos: ¿cómo se evidencia este "giro subjetivo" en el teatro argentino de la posdictadura? ¿Es posible reconocer una lógica escénica en el marco de este reordenamiento ideológico y conceptual del pasado, por ejemplo, evidenciado en el pasaje de un teatro con confianza en la "verdad estructural" hacia un teatro con confianza en el "yo deconstruido"?

Una manera de observar el desplazamiento de lo objetivo/estructural hacia lo subjetivo/deconstruido en el teatro argentino de la posdictadura es, por ejemplo, tomar como eje problemático sus fuentes referenciales y su correlativo ejercicio contratextual, esto implica, entre otras posibilidades, abordar la relación poética que se establece a partir del "documento histórico" como prueba de verdad y como base para la elaboración de discursos sobre la memoria.

Desde esta perspectiva, proponemos el siguiente ejercicio reflexivo: examinar los procedimientos dramatúrgicos utilizados en determinados montajes teatrales regionales que, fundamentalmente, han usado y resemantizado "documentos históricos" como fuentes para sus estructuras de ficción, esto último según tres formas diferenciadas, a saber:

a) el docudrama o teatro documental[1] como una forma poética de amplia tradición latinoamericana que, entre otras características, predica o denuncia una tesis estructural y objetiva sobre lo histórico-contemporáneo, a través de núcleos referenciales fácilmente reconocibles por el lector/espectador;

b) una variante del docudrama que, si bien organiza la construcción de su relato a partir de documentos reales y comprobados, busca ampliar el grado de *poíesis* (Dubatti, 2009) de dichos documentos; así, funda un pacto ambiguo y convierte al referente histórico no solo en una verdad fáctica sino también en una "verdad poética", con el fin de provocar un "efecto de sentido" crítico sobre el pasado y el presente;

c) el pasaje concreto de lo estructural/objetivo de una tesis documental hacia lo subjetivo/deconstruido en su forma de –podríamos llamar–

[1] A lo largo del ensayo, utilizaremos de manera indistinta ambas denominaciones.

"teatro autoficcional". En esta modalidad, el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo del actor, en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico.

A continuación, describiremos algunos procedimientos dramatúrgicos de las tres formas mediante casos de estudio estratégicos[2].

1. La tesis estructural/objetiva en el docudrama: el caso de la obra *El maruchito...* de Juan Raúl Rithner

El docudrama se desarrolló en los campos culturales de América Latina desde finales de la década de 1960, como una variante del teatro realista-histórico que permitía a los agentes artísticos desarrollar ideologemas sociales específicos según las premisas políticas de aquellos años. En ese marco, sin lugar a dudas, el ensayo teórico "Notas sobre el teatro documental" de Peter Weiss operó como un texto "faro" para los intelectuales comprometidos de la escena latinoamericanista. Así, las características de esta forma escénica propuesta por Weiss en sus famosas catorce tesis se plasmaron de manera eficaz en los grupos Teatro La Candelaria de Bogotá, Yuyachkani de Lima, Libre Teatro Libre de Córdoba (Argentina), o en la dramaturgia del mexicano Vicente Leñero, entre otros muchos casos. En aquel ensayo modélico de Weiss (1976: 99-110), se definía el docudrama con las siguientes características:

> –Es un teatro de información con apelaciones reflexivas, expresado en múltiples huellas históricas (actas, cartas, cuadros estadísticos, entrevistas, fotografías, etc.) que se exponen sin variación de contenido y se seleccionan con el fin de analizar un tema específico desde una perspectiva materialista.
>
> –El teatro documental tiene por función develar la "falsa conciencia" sostenida en los discursos dominantes, ya sean, periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales; es decir, retomando las ideas de Sarlo antes expuestas, esta forma escénica tiene por meta desnudar los ideologemas y las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural.
>
> –El docudrama renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo "real/documentado", pues su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la obra (Weiss, 1976: 103). Ante la fragmentación de una realidad compleja y dispersa, esta modalidad teatral asume como técnica el montaje de dichos fragmentos, pero a través de un tajante ejercicio crítico y partidista, al exponer las pruebas a dictamen del espectador, explicar las causas y consecuencias del fenómeno y, finalmente, al proyectar una tesis sobre el

[2] El criterio de selección de los casos a analizar responde a una perspectiva regional, vale decir, intentamos organizar este ejercicio reflexivo a partir de las experiencias teatrales de zonas culturales y campos intelectuales diversos de la República Argentina, puntualmente, las regiones Noroeste, Patagonia y Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

tema, la que implica una evidente toma de posición frente a la conflictividad social abordada.

Esta forma escénica, caracterizada por nosotros como estructural/objetiva, tiene a finales de los años 1980 una fase de crisis estética, ideológica y comunicacional. Así, los agentes teatrales más representativos de esta tendencia manifiestan la necesidad de fusionar o combinar los imperativos colectivos con las visiones subjetivas y personales, esto último, en medio de complejos debates sobre la eficacia de un "teatro de ideas" y la función de los grupos escénicos como entidades orgánicas o solidarias con el afianzamiento democrático y, a su vez, con el pedido de justicia por los horrores de los distintos terrorismos de Estado regionales. En los relatos del teatrista peruano Miguel Rubio, director general del grupo Yuyachkani, se exponen con claridad estas divergencias subjetivas, estéticas y políticas, dice:

> La formación de un grupo era lo que sin ninguna duda correspondía hacer a quienes queríamos cambiar el mundo con el teatro en la década del setenta del siglo pasado [...] Pero, ¿qué es un grupo? Un grupo es un momento determinado de nuestra vida; es necesario saber cuál es ese momento para encontrar oportunamente las preguntas. Creo que la vida en un grupo se fortalece aprendiendo a combinar los espacios colectivos con los personales; en nuestro caso, algunos proyectos involucran a todos y otros son iniciativas particulares que luego de todas maneras repercuten en el colectivo [...] Considero que esta búsqueda ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros; pienso que así vamos construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno. (Rubio 2011: s/p).

En este contexto de nuevos posicionamientos intelectuales, donde el "yo" de los creadores se imbrica con los actuales horizontes de expectativa sociales, hallamos a teatristas argentinos que, en la fase de posdictadura, conservan y reproducen algunas estrategias del docudrama para evocar una tesis objetiva sobre lo real/contextual, siendo esta elección estética una de las formas de asumir los mecanismos de representación de la memoria en el teatro.

Un caso paradigmático de esta corriente es la obra *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner, estrenada en el mes de octubre de 1997, en la ciudad de Villa Regina (Provincia de Río Negro, Patagonia Argentina), por el grupo Los Nosotros, con dirección y puesta en escena de Carlos Massolo.

En efecto, este texto dramático puede asociarse con el teatro-documento porque –apelando a registros y huellas historiográficas– busca una contrastación con lo real y sus enunciados tienen el carácter de prueba empírica que ratifica una visión crítica del mundo (Freire 2007: 50).

La estructura textual de la obra está organizada en un extenso acto único, dividido en más de veinte secuencias de acción interdependientes y sin notaciones dramáticas que den cuenta de la división entre unas y otras. Su esquema de ficción plantea una isotopía argumental, esta es, la puesta en escena de un mito popular por parte de una *troupe* de artistas de circo y radioteatro patagónicos, vale decir, a través del recurso del "teatro dentro del teatro", se aborda la figura

legendaria del llamado "maruchito": un niño de 10 años, Pedrito Farías, quien –según la tradición oral, leyendas e investigaciones historiográficas– fue asesinado por un trapero a principios de la década de 1920, en los caminos desérticos de la Línea Sur de Río Negro. Luego de este suceso trágico, el niño se convirtió en un símbolo de la región, incluso, con prácticas asociadas a la religiosidad popular.

Desde esta construcción semántica y metaescénica, "el maruchito" fue propuesto por Rithner como una alegoría de las numerosas e injustas "jóvenes muertes" documentadas en diversos momentos históricos, esto es, desde las contiendas anarquistas de principio de siglo XX (con las luchas obreras y la reivindicación de derechos minoritarios), pasando por las distintas dictaduras militares de los años '60 y '70, con la resistencia juvenil como la fuerza matriz del cambio social y la desaparición forzada de personas como su ominosa consecuencia, hasta –finalmente– exponer en esta cadena de significaciones a las "jóvenes muertes" de la Patagonia durante la fase democrática, entendidas como una secuela de la violencia de Estado persistente y ejemplificadas en el emblemático caso del conscripto Omar Carrasco, un antecedente jurídico fundamental para la abolición del servicio militar obligatorio en Argentina y, además, un referente histórico activo para el espectador local en el momento del estreno de la obra.

Así, el texto propone una tesis estructural/objetiva que –fundada en la documentación historiográfica y mítica de la región patagónica– demuestra la vigencia y sistematización de una lógica cultural sobre la tortura, el castigo y hostigamiento del cuerpo/joven como mecanismo de control social y político en distintos períodos. Vale decir, la obra expone –a través de un evidente ejercicio anacrónico de raíz brechtiana– las invariables o constantes históricas sobre la violencia, depositada en los jóvenes como núcleo de las transformaciones y utopías.

En correlato con lo anterior, la estructura ficcional apela a distintos procedimientos dramatológicos de ruptura y transición temporales, tales como elipsis, raccontos y resúmenes (García Barrientos 2012: 103). De este modo, se contrasta la visión anacrónica de los hechos dramatizados con una detallada organización histórico-documental, explicitada además en los paratextos denominados "bibliografía" y "testimonios"[3], o también basada en la cita de publicidades de cada momento histórico que son reconocibles por su tradición popular o, incluso, en la intertextualidad con el manifiesto obrero-socialista del 1º de mayo de 1909 o en la marcha anarquista, entre otras discursividades.

Por lo tanto, el mecanismo de representación de la memoria en esta obra resulta de la documentación historiográfica objetivada en escena y del anacronismo como procedimiento ficcional para elaborar –a partir de la figura alegórica del maruchito– una visión de mundo activa. Así, los procedimientos temporales del texto resignifican su vínculo con la memoria histórica regional, al establecer tensiones entre los tres grados de representación del tiempo (García Barrien-

[3] Efectivamente, en la edición de 1998 de *El maruchito…*, el texto incluye un apéndice denominado "Bibliografía" y "Testimonios", a través del cual el autor da cuenta exhaustiva y detallada de los documentos y fuentes utilizados para la construcción del drama.

tos 2012: 98-99): primero, el grado patente, expuesto en la cadena de sucesos anacrónicos antes indicados, interdependientes entre sí y anclados en distintos momentos del siglo XX; segundo, el grado latente, entendido como el presente histórico del espectador, lo que permite una posible "identificación simpatética" (Jauss 1992: 270) sobre lo escenificado y, desde allí, una aseveración de la tesis social de la obra; tercero, el grado ausente, presentado como un futuro difuso, ambiguo, pero con perspectivas de transformación social, por ejemplo, visible en la didascalia que relata la escena final del espectáculo, cuando los personajes ritualizan la muerte del maruchito. Dicha secuencia dramática propone: "Todos los actores, de pie ahora, miran al público y alzan sus brazos hacia ellos, hacia arriba, hacia un posible y alcanzable horizonte, como quien presenta armas al futuro, armas de la memoria, armas encendidas" (Rithner 1998: 68).

En síntesis, podemos afirmar que en la década de 1990, durante la fase de la "imposición jurídica del olvido"[4] (Jelin, 2005), la obra *El maruchito*... recupera las estrategias poéticas del docudrama propuesto por Weiss en los años '60, mediante la predicación de una tesis estructural sobre la violencia de Estado y su sistematización como una constante lógica cultural.

2. La verdad poética como un efecto de sentido político en el docudrama. El caso de la obra *El pañuelo* de Carlos María Alsina

Al mismo tiempo que el modelo convencional del docudrama se actualiza en los distintos campos artísticos argentinos, encontramos variaciones de su forma con propuestas teatrales y dramatúrgicas de ruptura, en especial, al poner en crisis la visión estructural/objetiva que el modelo original propone.

Entre otros, un caso de estudio para describir esta forma escénica es la obra *El pañuelo* de Carlos María Alsina. El texto dramático fue escrito y estrenado en 1991 –precisamente– en el marco de las actividades de repudio a la candidatura para gobernador en la Provincia de Tucumán del genocida Antonio Domingo Bussi. La obra se vincula con el docudrama latinoamericano por sus estrategias de composición hipertextual y contratextual, aunque en este caso, los hipotextos utilizados corresponden a poesías, fotografías, cartas, documentos personales y anécdotas de las Madres de Plaza de Mayo, recolectadas por el autor en un singular trabajo de archivo.

El texto dramático es un monólogo breve, con unidad de acción, presentado en un tiempo cronológico, sin cortes o elipsis. El relato se organiza a partir del testimonio de una Madre de Plaza de Mayo que ha decidido "desbordar" el nombre y la fecha de la desaparición de su hijo, tejidos en su alegórico pañuelo blanco. Para dar cuenta de esta acción y sus alcances simbólicos, el autor incorpora –como ya indicamos– figuras poéticas o sucesos recopilados por las Madres durante los años de búsqueda e indolencia social, por ejemplo, la imagen del "pañal hecho pañuelo", o la alusión a sueños ominosos respecto del lugar

[4] Nos referimos al período 1986-2003, vale decir, los años del olvido legislativo evidenciado en las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos que obturaron todo intento de enjuiciamiento a los genocidas.

donde yacen los cuerpos: "Anoche soñé que me soñabas. Estabas en un mar de aguas lentas, con los muslos atados a las algas" (Alsina, 2006: 158); o también al documentar los originales modos de resistencia política que las Madres generaron para comunicar las desapariciones de sus hijos, nos referimos a la acción de escribir sus denuncias en los billetes de la moneda nación que tenían circulación cotidiana y masiva.

Así, el personaje asume la función de testimoniar –mediante estas imágenes y recuerdos– una operación que, en primera instancia, genera en el lector/espectador un "efecto de extrañamiento", esto es, en términos brechtianos, que lo familiar se torna extraño, distante; es una acción que rompe con la naturalización de una conducta conocida. Por lo tanto, en la lógica ficcional del relato, desbordar o deshacer el nombre de su hijo desaparecido se convierte en un acto con connotaciones políticas, pero anclado en imágenes y fundamentos subjetivos. Vale decir, implica asumir un posicionamiento ideológico que le permite a una "madre" del dolor convertirse en "Madres", junto con todas las funciones sociales, personales e institucionales que ello involucra. Desde este punto de vista, el personaje dice:

> Desbordo tu nombre pensando en el día en que lo elegí cuando todavía habitabas en mi cuerpo [...] Desbordo tu nombre al mismo tiempo que construyo la fortaleza de tu recuerdo, porque no estoy renunciando a vos, hijo querido, ni a la denuncia del abismal día en que te secuestraron, pero sí renuncio definitivamente a tu muerte y a mi exclusividad sobre tu vida, porque es tu vida la que me ha hecho comprender que mi vagina no ha parido un solo hijo, que mis oídos no han sentido un sólo llanto, que no he sido sólo penetrada por la irrepetible sensación de tu presencia. Estoy encinta de sesenta mil ojos, de miles de latidos. Mis entrañas bullen de sexos, de manos, de pupilas. No espero a un sólo hijo. Son miles los que daré a la vida. (Alsina 2006: 159).

En suma, esta particular acción dramática –quizás, al igual que *El maruchito*..., también con características ritualistas respecto de las muertes ominosas– funda una dialéctica entre lo individual y lo colectivo, entre lo psicológico y lo político-institucional, porque dispone en el orden simbólico el surgimiento de un nuevo *habitus*, aquí entendido como una articulación de lo subjetivo y lo objetivo, manifestado en esquemas de acción y percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu 1988: 133). Puntualmente, nos referimos a la metáfora del "cuerpo-matriz" o "cuerpo-placenta", que albergará a miles de "otros", expresado en la politicidad de las imágenes corporales.

Está dialéctica es puesta en marcha por las fuentes documentales asociadas al texto y por su formato testimonial, esto último, evidenciado en la presencia en acto de un personaje-testigo que ritualiza un "simulacro oral", cuyo pacto ficcional posee voluntad de verdad, como así también reconstruye la lógica del pensamiento de la víctima, con sus recuerdos y sus angustias; además, alcanza unidad dramática en la proyección de los fragmentos de su vida, a los que recurre para denunciar y resignificar los sucesos del pasado. En este sentido, la acción iniciada busca superar un vacío comunicativo, es decir, intenta "poner en diálogo" lo que históricamente se ha silenciado y, a su vez, evitar –lo que Rossana

Nofal (2002) llama– una clausura interpretativa sobre los fenómenos del pasado. Estas características pueden observarse en la tensión que la obra plantea entre la ceremonia de desbordar el pañuelo y la premisa del olvido:

> Vos sabés que desbordando tu nombre no te olvido. ¡Cómo voy a olvidar tus pasos, tu crecer, tu aturdimiento de joven, tu timidez incalculable! ¡Cómo voy a olvidar que cada día tenía la mansedumbre serena de tu voz! ¡Cómo olvidarme de tus primeras palabras, y de las últimas! [...] ¡Cómo el olvido puede quemar tus poemas de amor, tus pequeñas ingenuidades y la madurez de saber que era necesario luchar por los demás! (Alsina 2006: 158-159)

De este modo, desbordar el alegórico pañuelo no es olvidar, sin embargo, se expone una tensión entre lo biográfico y la configuración simbólica de lo que ya dijimos en un nuevo cuerpo social e individual a la vez: el pasaje de "madre" a "Madres". Esta operación metonímica implica una resemantización positiva del olvido personal para proyectarse en un acto colectivo.

Por lo tanto, en *El pañuelo*, la metáfora de un "cuerpo-placenta" que resulta de la acción política descrita, se logra a través de la intertextualidad implícita con fuentes históricas reales y documentos usados como estructura de base para la verosimilitud del relato. Sin embargo, en esta obra las premisas del docudrama logran una variante: los documentos declarados y fundantes de la ficción escénica no son presentados con la objetividad bibliográfica y con la distancia brechtiana que el modelo de Peter Weiss propone y que la obra *El maruchito*... desarrolla con relativo éxito; por el contrario, en este caso, se amplía o extiende el grado de *poíesis*[5] aplicado a los documentos históricos, al intertextualizar los datos y fuentes originales con metáforas, imágenes escénicas y acciones dramáticas no realistas. Este cambio procedimental funda un "pacto ambiguo" con el lector/espectador, quizás, cercano a la definición propuesta por Manuel Alberca (2012) en sus estudios sobre la narrativa. Así, la escena no se convierte en una máquina de traducción de informaciones ocultadas o distorsionadas, con documentos expuestos a dictamen del espectador o al servicio de refutaciones empíricas sobre un pensamiento dominante, sino que se propone una fusión de aspectos subjetivos e imaginarios para articular un "efecto de sentido" sobre el pasado y el presente. Por ende, la escena teatral propone una "verdad poética" que alcanza una relativa autonomía de la "verdad fáctica" extraída de los documentos y fuentes.

3. El teatro de la "autoficción performática" o el cuerpo del actor como un documento histórico: el caso de la obra *Mi vida después* de Lola Arias

Hasta aquí, hemos descrito un proceso estético que, por un lado, se asocia con la forma del docudrama modélico al desarrollar una tesis estructural/objetiva y fundar su teatralidad en un referente histórico, por el otro, hemos reco-

[5] Entendiéndolo como espacio estético de productividad ontológico que inaugura toda posible teatralidad (Dubatti 2009).

nocido una variante de la misma corriente en la que se intensifica el tratamiento poético-subjetivo de las fuentes bibliográficas o documentos citados en escena.

Por consiguiente, en esta instancia, resulta pertinente formular los siguientes interrogantes: ¿qué efecto poético se provocaría si la actriz que interpretara el personaje de una Madre de Plaza de Mayo en la obra *El pañuelo* fuera, en el orden de lo real, una actriz/Madre de Plaza de Mayo? En este hipotético registro del acontecimiento teatral, ¿seguiríamos considerando nuestro análisis desde la perspectiva del docudrama? A su vez, nos preguntamos: ¿qué nuevas dimensiones estéticas se generan cuando es el cuerpo vivo del actor/intérprete el propio documento histórico expuesto en escena y no solo un conjunto de citas bibliográficas, cartas personales, fotografías, estadísticas, etc.? ¿En qué condiciones poéticas y escénicas el cuerpo vivo del actor/intérprete podría ser un documento real y empíricamente verificable del relato ficcionalizado?

A partir de estos ejes problemáticos, podemos describir la tercera forma en la que lo documental, histórico y biográfico, se expone en la escena de la posdictadura argentina como un discurso específico sobre la memoria social. Para lograr este fin, apelaremos a un caso de estudio estratégico: la obra *Mi vida después* de la directora y dramaturga Lola Arias.

Originalmente pensado como un espectáculo del ciclo Biodrama que –entre los años 2002 y 2008– coordinó la directora teatral Vivi Tellas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Mi vida después* se estrenó en dicha capital en el año 2009 y, desde entonces, ha generado diversos espacios de crítica y discusión, al mismo tiempo que notorios reconocimientos en los más importantes festivales artísticos y congresos académicos.

En el programa de mano de la obra, se propone una síntesis argumental operativa a nuestros objetivos, dice:

> Seis actores nacidos en la década del '70 y principios del '80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada. (Arias 2009: s/p)[6]

[6] Browmell (2009: 6), a su vez, propone otra descripción sobre las líneas argumentales que creemos útil para la comprensión de este espectáculo, dice: "resumamos brevemente la historia que cada actor presenta en la obra: los padres de Liza Casullo (la ya mencionada Ana Amado y el filósofo y escritor Nicolás Casullo) debieron exiliarse en México a causa de su militancia peronista; el padre de Carla Crespo era un dirigente del ERP y, hasta donde se sabe, murió en el enfrentamiento de Monte Chingolo; el padre de Blas Arrese estaba en el seminario estudiando para ser cura; el padre de Mariano Speratti tenía un taller mecánico, era corredor de autos antiguos y militaba en la Juventud Peronista hasta el momento de su desaparición; el padre de Pablo Lugones trabajaba en un banco que fue intervenido, y el padre de Vanina Falco –ella lo supo a los 28 años– era un policía que hacía tareas de inteligencia y fue el apropiador de un bebé nacido en la ESMA (Juan

Dado el dispositivo escénico sobre el que se construye el relato de esta obra, el tratamiento de las fuentes presenta importantes matices y diferencias con los casos anteriores, pues aquí el "documento histórico" no solo se expone como una referencia contratextual o como una huella extraída de un archivo para ser narrada, sino fundamentalmente se "hace carne" y se proyecta en escena a través sus modos conviviales.

Siguiendo los estudios de Pamela Browmell (2009: 5), podemos comprender con mayor precisión este singular procedimiento escénico. Para la citada investigadora, *Mi vida después* presenta distintos niveles de acción dramática:

a) la biografía del actor como una fuente dramática, básicamente, por el uso testimonial de la primera persona;

b) la *remake* como un recurso que le permite al actor/hijo interpretar el rol de su propio padre o madre;

c) la representación –a través de formas dramáticas convencionales– de otros roles o personajes presentes en la estructura ficcional;

d) acción performática libre, sin anclaje diegético específico.

Desde nuestro punto de vista, estos cuatro niveles de la acción proponen a su vez tres modalidades en el uso del documento: primero, su exposición "extrañada" con bases en los recursos brechtianos y convencionales del docudrama, permitiendo su típica referencialidad contratextual. Segundo, el documento es "sostenido" por el cuerpo del actor/personaje para promover una reflexión contrastante con el pasado o para indagar en los niveles de subjetividad que aquella huella histórica evoca, entonces, se establece una interdiscursividad entre el cuerpo del *performer* y el documento histórico, entre lo objetivo/colectivo e histórico y lo subjetivo/individual e imaginativo; por ejemplo, este uso se evidencia en las escenas de comparación fisonómica que se realizan entre el cuerpo del actor/hijo y el de su padre o madre, ya sea, mediante la yuxtaposición visual entre fotografía/pasado y cuerpo/presente o también a través del uso de un vestuario que, originalmente, fue de su progenitor. El tercer uso referencial que proponemos alude al cuerpo vivo del intérprete como un documento directo y sin mediaciones, incontrastable y autorreferencial, esto último, por ser actor/dramaturgo, *performer* y personaje al mismo tiempo.

Así, la potencialidad estética que plantea la tercera modalidad descrita, nos permite reflexionar sobre las posibilidades de la escena autoficcional. Desde nuestra perspectiva de análisis, la autoficción en el teatro abriría dos líneas de debate: primero, la vinculada con el "modo" del relato; segundo, las particularidades escénicas del referente abordado, en especial, quién es el "yo" de la autorreferencialidad, entendiéndolo como su punto de inflexión y de distinción con la narrativa y el cine.

3.1. El "modo" de las prácticas teatrales autoficcionales

Para comprender las características autoficcionales en los actuales procesos teatrales, debemos adoptar criterios operativos que nos impidan caer en

Cabandié), su hermano".

reduccionismos estériles. Por esto, un hipotético teatro autoficcional no será entendido como un género o una forma escénica cerrada, ni perseguiremos una definición esencialista; por el contrario, buscaremos –siguiendo las premisas estéticas de Wittgenstein– determinadas "reglas de juego" y sus correlativos "aires de familia" entre el teatro y las ideas sobre la autoficción vertidas en la novela y el cine. En efecto, para aclarar esta particular postura epistémica, Griselda Barale en sus estudios sobre el filósofo vienés dice:

> El arte es un juego del lenguaje más y, como tal, responde a reglas y se legitima en la vida en sociedad, en las formas de vida. Un juego de gran dinamismo y variabilidad en el que intervienen distintas acciones, destrezas, usos, por lo que se lo puede entender como juego de juegos. En efecto, cuando hablamos de "arte" hablamos de "obras de arte" –juegos– en su infinita variedad de estilos, uso de materiales, contextos en los que fueron producidos, géneros, etc. Las obras en su incontable variabilidad no poseen rasgos comunes constantes que nos permitan definirlas y, desde allí, definir al arte. Lo que observamos entre ellas son "aires de familias" y cada una requiere para su conocimiento y disfrute no un procedimiento de reducción esencial sino un conocimiento de detalles y pormenores; un descubrimiento de las reglas de su producción y una interpretación que no será sino el esclarecimiento de las relaciones de las reglas con las formas de vida, con el trasfondo de la cultura que determina los significados por los usos. (Barale 2000: 98)

Por consiguiente, para pensar las prácticas escénicas autoficcionales desde la perspectiva de análisis aquí delimitada y, a su vez, localizar sus "aires de familia" con otros juegos del lenguaje teatral contemporáneo, tomaremos como base conceptual las premisas teóricas de Ana Casas, en especial, cuando dice:

> ... la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización. (Casas 2012: 33-34)

Desde este punto de vista, las escenas del "yo deconstruido" actualizan el debate sobre el modo dramático, es decir, el modo específico de representación mimética de una acción según la tradición aristotélica. En este sentido, los estudios sobre las diferencias de un "teatro dramático" y un "teatro posdramático" nos interesan para inscribir las prácticas autoficcionales en determinadas reglas de juego. En efecto, el primer caso, define un tipo de obra teatral que establece una relación de dependencia con una textualidad preexistente, ya sea por ser su contenido, proyección, anticipo, actualización o, incluso, su negación. Así, los modelos dramáticos creados desde la modernidad hasta la neovanguardia absurdista –esto es, por ejemplo, desde el teatro de Ibsen hasta Beckett– se fundan en su vinculación con lo textual. Por el contrario, a partir de la década de

1970, se intensifican una serie de prácticas teatrales en las que se promueve una nueva relación entre la escena y los materiales textuales, denominándose a dichas prácticas "teatro posdramático", según los estudios de Hans-Thies Lehmann (2013). En esta modalidad, la tensión que se establece entre el hecho teatral y sus fuentes textuales impugna los principios reguladores de la escena dramática tradicional, de manera general, sostenidos en la mímesis del mundo o de un mundo y su consecuente ilusión de contigüidad o figuración metonímica. Por lo tanto, independientemente de las complejas y múltiples tendencias desplegadas en el teatro posdramático actual, destacamos aquí la no preexistencia de un referente para la construcción de su dispositivo escénico[7]; vale decir, en este "modo", la escena se piensa a sí misma, elabora sus propias formas y dimensiones en un tiempo presente y fugaz, sin remitir a otras realidades que la de los cuerpos sin mediaciones, inscriptos en una particular dinámica entre espacios, imágenes, sonidos y acciones, entre otros numerosos recursos.

La búsqueda de una realidad no preexistente como fuente escénica conlleva a trabajar con lo "inmediato": el cuerpo/memoria del actor. En consecuencia, en estas singulares coordenadas estéticas emergen las distintas variantes de una posible práctica teatral autoficcional, pues, la escena autorreferencial deviene –en algunos casos, como en el ya citado ejemplo de *Mi vida después*– en autoperformática.

Es precisamente esta condición de inmediatez del modo dramático lo que ha generado el comentario de distintos especialistas respecto de las "(im) posibilidades" de, por ejemplo, un drama autobiográfico, tal como lo analiza José Luis García Barrientos (2009). En efecto, el investigador mencionado debate sobre las características del relato factual, homodiegético y con contenidos autorreferenciales que un teatro autobiográfico debería cumplir, pues, para él, el drama no accedería a un relato en primera persona, ni podría generarse una dimensión escénica "sin mácula de ficción" (95), es decir, puramente factual; por lo tanto, solo se verificaría la igualdad entre autor y personaje, esto último, sin la mediación de un narrador (o modo "mediato"), el cual sería inexistente en la forma dramática, dada su inmediatez (o modo "no mediato"). A su vez, García Barrientos confronta estas conclusiones teóricas con dos casos de estudio que le permiten corroborar cierta condición de posibilidad para esta forma escénica, la cual radica en objetivar dramáticamente lo subjetivo o, lo que es lo mismo, hacer inmediato lo mediado por el yo del autor (101).

Si bien coincidimos con esta regla del juego teatral planteada por García Barrientos, creemos que las modalidades escénicas posdramáticas han encontrado un modo específico de inscribir determinados aspectos factuales y homodiegéticos en la inmediatez de la escena, en especial, han logrado dramatizar relatos autobiográficos a través de la deconstrucción del yo del actor. Así, el modo "no mediato" del actor le permite apelar a datos autobiográficos para fracturar

[7] Si bien conocemos los diversos formatos de la escena posdramática descritos por Hans-Thies Lehman, en este caso puntual, sólo aludimos a aquellos modos creativos en los que hallamos la no preexistencia de un referente, por lo tanto, no incluimos a los fenómenos teatrales posdramáticos que –por ejemplo– parten de la actualización de un texto clásico.

dichos referentes en pleno proceso escénico, siendo este artilugio deconstructivo una forma singular de la inmediatez contemporánea.

Asimismo, la valoración del modo inmediato propio del "teatro dramático" se actualiza y profundiza de manera exhaustiva en el "teatro posdramático" como una función política, pues la conciencia biográfica, corporal, espacial y temporal del actor como principios constructivos de la fugacidad escénica lo convierten en el referente principal del relato –o también llamada "autopoiesis del actor", tal como lo define Erika Fischer-Lichte (2011: 325)–, siendo las prácticas autoficcionales –particularmente las del teatro de la posdictadura argentina que hemos analizado– una de sus diversas variantes modales. Esta condición política de la inmediatez posdramática podría, por sus aires de familia, entenderse como una posible función estética del teatro autoficcional. Al respecto, Óscar Cornago señala:

> Político, en su sentido más amplio, va a dejar de ser una ideología determinada, para ser en primer lugar una manera de estar –en la escena de la historia– que parte de una fuerte conciencia de presente, de proximidad con un aquí y un ahora inevitablemente escénicos; político es el momento en que un actor, que no tiene otro nombre más que el suyo propio, sale al escenario y se dirige al público, un tipo de comunicación que se lleva a su máximo grado de realidad; político es, en definitiva, este contexto de comunicación inmediato y concreto, levantado desde un cuerpo físico y real, más histórico cuanto más natural, que siente y piensa de una manera determinada, que va a ser confrontado con ese otro al que se dirige, que es el público; política es la comunicación con el otro. (Cornago 2013: 135)

Precisamente, esta singular forma de inmediatez escénico-actoral y política implicaría una de las posibles reglas de juego autoficcionales en el teatro[8].

3.2. De la referencialidad histórica a la autorreferencialidad

La predisposición escénica del cuerpo/real del actor como matriz para la creación posdramática –así como para su variante autoficcional– conlleva a establecer una diferencia central: en el docudrama el referente sintagmático proviene de la "historia", en cambio, en la autoficción escénica dicho referente es la "memoria" del dramaturgo/*performer*. Esta distinción nos permitirá avanzar en otra posible regla de juego de la modalidad teatral aquí tratada.

En función de los tres casos de estudio descritos y sus correlativas formas poéticas, podemos analizar estas lógicas referenciales.

En primer término, el referente histórico en el docudrama modélico admite una prueba empírica por aludir a situaciones, personajes u objetos conocidos por el espectador. Así, su teatralidad se funda en un "hecho sucedido" que deviene en un "hecho escénico", pero dramatizado a través de "fisuras" en

[8] El estudio de Beatriz Trastoy (2002) sobre las fuentes autobiográficas y el relato de vida en los unipersonales del teatro argentino de las décadas de 1980 y 1990 también ratifica esta impronta modal y política.

lo supuestamente conocido y aceptado por el saber colectivo o por los discursos hegemónicos. Vale decir, se promueve una resemantización de los hechos, con el fin de inducir a un proceso crítico/materialista sobre aquellos fenómenos comunitarios. De este modo, el discurso ficcional-teatral se convierte en un mecanismo de confrontación con "la verdad", esto último, mediante un procedimiento de contratextualización que le permitirá al espectador contrastar entre lo conocido/aceptado históricamente y lo resignificado en el orden escénico (Freire 2007: 86-95).

Por el contrario, en la lógica referencial del teatro autoficcional, el vínculo contextual no se establece solo por aludir a marcos preexistentes y reconocidos por el público, sino también por conformar una cadena "compleja"[9] (Morin 1994) de significantes, por los cuales se genera un "simulacro referencial" ambiguo, contradictorio y azaroso. Por ejemplo, en el caso de la obra *Mi vida después*, esta ilusión referencial se evidencia en los anclajes y coordenadas sobre la dictadura militar narrados en el espectáculo; no obstante, dicha referencia no se crea a partir de un sintagma historiográfico, sino a través de la ya mencionada inmediatez escénico-política del actor, quien escenifica un singular "trabajo de la memoria" con fuentes autopoiéticas. Por "trabajo de la memoria", entendemos –siguiendo los estudios de Elizabeth Jelin (2002)– a las prácticas intersubjetivas forjadas a partir de las experiencias simbólicas y materiales del pasado, esto último, en plena tensión con lo autobiográfico y con un hipotético "yo plural". Esta productividad del "presente del pasado" (19) requiere, por un lado, un proceso social de escucha creativa y comprometida, por otro, una innovación semántica de las estructuras significativas evocadas y no solo su mera repetición o reproducción, siendo la praxis escénica uno de sus múltiples "vehículos de la memoria" (37) y, a su vez, estos procesos convierten al dramaturgo/*performer* de la escena autoficcional en un "emprendedor de la memoria" (86). En suma, esta lógica promueve un simulacro referencial del yo del actor, elaborado mediante una cadena de significantes autobiográficos y asociativos, pero, al mismo tiempo, estas secuencias yoicas son deconstruidas por la yuxtaposición y contraste con el "yo plural" del resto de los actuantes en el convivio teatral y por la "identificación irónica" (Jauss 1992: 283) que el relato suscita.

Esta deriva referencial se sostiene –a diferencia del componente historiográfico y objetivo del docudrama tradicional– en un mecanismo ominoso y fantasmagórico. De este modo, podríamos preguntarnos: ¿qué huellas mnémicas evoca el actor en la escena autoficcional? Si bien existen conocidos estudios actorales sobre la memoria en el actor, recordemos los trabajos de la memoria emotiva o la memoria sensorial de Constantin Stanislavski[10], en este caso –por las dimensiones estéticas y políticas ya indicadas– podemos hallar ciertos aires

[9] Recordemos que para Edgar Morin (1994) el "pensamiento complejo" remite a diversas operaciones, tales como religar y asumir las contradicciones y el desorden inmanentes; trabajar desde la incerteza, lo que no significa dejarse sumergir en ella; incorporar lo imprevisible; abolir la disyunción y la reducción mutilantes; en suma, abordar los principios de la distinción, la conjunción y la implicación como bases de la complejidad.

[10] Véase Stanislavski (1980; 1986).

de familia con la "lógica del fantasma" definida por el psicoanálisis lacaniano. Desde esta perspectiva teórica, el fantasma es una estructura significante producto de la carencia de un objeto imaginario y que, paralelamente, le permite al sujeto sostener su deseo o, en otros términos, es la respuesta simbólica al deseo enigmático del Otro, quizás, traducido en el interrogante: ¿qué quiere el Otro de mí? (Evans 2007: 90-91). En efecto, como ha demostrado Wagner-Egelhaaf (2012), el fantasma es una figura constante en las prácticas literarias autoficcionales, y su productividad se expresa en la vacilación de los límites entre la ficción narrativa homodiegética y la escritura autobiográfica factual (257-258).

Por consiguiente, el relato autoficcional de la obra *Mi vida después* se genera por la deconstrucción de cierta lógica del fantasma, al tensionar o poner al límite los artilugios posdramáticos y las fuentes biográficas de los actores, aquí manifestadas en las configuraciones imaginarias paternas y maternas respecto de la dictadura militar. Vale decir, si en la estructura dramática de *Hamlet* de Shakespeare, la potencia actancial del personaje responde al interrogante: ¿qué quiere de mí la sombra de mi padre?, inscribiéndose así en la lógica del fantasma, entonces, los personajes de la obra de Lola Arias pueden leerse como múltiples proyecciones hamletianas, en tanto, la fuerza del relato autoficcional escenificada también se anida en dicho interrogante ominoso, aunque en este caso, reiteramos, la referencialidad a los fantasmas familiares es deconstruida por una serie de procedimientos dramatúrgicos.

En la obra *Mi vida después*, la condición convivial del cuerpo/documento del *performer* no implica solo una construcción metafórica, como hemos expuesto en el caso de la obra *El pañuelo*; por el contrario, aquí la lógica del fantasma y el cuerpo vivo e inmediato del intérprete es el referente convocado y, a partir de esta condición estética, se conjura una ficción yoica. Ahora bien, tal como señalamos a partir de las premisas conceptuales de Ana Casas (2012: 34), en este ejercicio autobiográfico del *performer* en escena, el yo es impugnado, desdoblado, desmantelado e, incluso, negado por diversos procedimientos dramatúrgicos y escénicos que muestran un singular mecanismo de representación de la memoria en el teatro argentino actual. Entre otros, podemos mencionar los siguientes recursos:

a) el montaje o *collage* de fragmentos autobiográficos disímiles e incompatibles, por ejemplo, al poner en escena a un hijo de desaparecidos junto con una hija de militares apropiadores de niños;

b) las digresiones subjetivas y/o fantásticas resultantes del análisis de los documentos citados en escena, declaradas por medio de los recursos metateatrales;

c) las ambigüedades e incertezas del yo, expuestas a través de las contradicciones identitarias o de las confrontaciones con los fantasmas paternos y maternos, ya sean militantes desaparecidos, exiliados, civiles cómplices o apropiadores de niños;

d) el azar y la fuerza heurística de lo imaginario como procedimientos que irrumpen irónicamente en la presentación de los recuerdos infantiles o de los ideologemas históricos, tanto del pasado, como del presente y del

futuro. Por ejemplo, estas características se observan en la escena de una tortuga que es incorporada al juego escénico con la facultad –siempre contingente– para decidir si habrá o no una "revolución política" en la Argentina del futuro.

En este punto del análisis, las reglas del juego sobre el "modo" posdramático y los mecanismos referenciales se interrelacionan entre sí, pues, debemos preguntarnos: ¿quién escribe en el teatro contemporáneo? Responder a este interrogante no es aludir al clásico dramaturgo de gabinete. Hoy, la respuesta a esta cuestión implica asumir la existencia de un sujeto creador múltiple, compuesto por diversas voces, la de los actuantes y la de los operantes del acontecimiento escénico. En este sentido, es pertinente recuperar la noción de dramaturgia propuesta por el director e investigador teatral Eugenio Barba (1997: 77), para quien dicha actividad no remite a la escritura de un texto, sino a un "trabajo escénico de la acción", esto último, según la etimología de la palabra dramaturgia: *drama*/acción y érgon/trabajo. De este modo, hoy el dramaturgo es un creador colectivo, un tejedor de acciones en escena, independientemente del sujeto responsable de escribir u organizar la notación dramática final para el registro legal o comercial del texto.

Por consiguiente, a partir de esta lógica modal y referencial, podemos inferir que la relación de equivalencia en un hipotético teatro autoficcional podría ser: actor/dramaturgo = *performer* = personaje, estableciéndose una variante que podríamos llamar "autoficción performática", quizás, la única modalidad posible de reconocer en el arte teatral.

En síntesis, en *Mi vida después* y en las prácticas escénicas autoficcionales que tienen "aires de familia" con esta tendencia estética, hallamos un modo particular de conjurar el olvido y un específico acontecimiento teatral para "tramitar" el dolor histórico e individual, esto último, sin dogmatismos o tesis estructurales; por el contrario, se configura un giro subjetivo frente a lo objetivo/verdadero, con la intención de asumir un "pensamiento complejo" (Morin 1994) en la construcción escénica de la memoria histórica.

Obras citadas

Alberca, Manuel (2012): "Novelas del yo". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 123-149.

Alsina, Carlos María (2006): "El pañuelo". En: *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires, Inteatro, pp. 155-159.

Arias, Lola (2009): *Mi vida después*. Buenos Aires, Programa de mano del espectáculo.

Barale, Griselda (2000): "Los juegos del lenguaje en la reflexión estética". En: Roberto Rojo (dir.): *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 75-110.

Barba, Eugenio (1997): *Anatomía del actor*. México, Escenología/La Gaceta.

Bourdieu, Pierre (1988): "Espacio social y poder simbólico". En: *Cosas dichas*. Buenos Aires, Gedisa, pp. 128-153.

Brownell, Pamela (2009): "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias", *Revista Telondefondo*, nº 10, pp. 1-13.

Casas, Ana (2012): "El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.

Cornago, Óscar (2013): "La escena en tiempo presente: teatro y performance desde los años noventa". En: Cipriano Argüello Pitt (ed.): *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba, Alción y DocumentA/Escénicas, pp. 131-144.

Dubatti, Jorge (2009): *Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Evans, Dylan (2007): *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires, Paidós.

Fischer-Lichte, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.

Freire, Silka (2007): *Teatro documental latinoamericano*. La Plata, Editorial Al Margen.

García Barrientos, José Luis (2009): "(Im)posibilidades del drama autobiográficos…". En: Osvaldo Pellettieri (dir.): *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires, Galerna, pp. 93-104.

—— (2012): Cómo se comenta una obra de teatro. México DF, Editorial Paso de Gato.

Jelin, Elizabeth (2002): *El trabajo de la memoria*. Buenos Aires, Siglo xxi.

—— (2005): "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad". En: Juan Suriano (dir.): *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 509-557.

Jauss, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.

Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*. Murcia, Cendeac/Ad Litteram.

Morin, Edgar (1994): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

Nofal, Rossana (2002): *La escritura testimonial en América Latina*. San Miguel de Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.

Rithner, Juan Raúl (1998): *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento*. Buenos Aires, Ediciones Último Reino.

Rubio, Miguel (2011): "Yuyachkani, 40 años de teatro". En: *Sin título. Técnica mixta*. Santiago de Chile, Programa de mano del espectáculo, Festival de Teatro Internacional Santiago a Mil, pp. 3-6.

Safouan, Moustapha (2003): *Lacaniana II. Los seminarios de Jacques Lacan 1964-1979*. Buenos Aires, Paidós.

Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusi*ón. Buenos Aires, Siglo xxi.

Stanislavski, Constantine (1980): *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Quetzal.

—— (1986): *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires, Quetzal.

Tossi, Mauricio (2012): "El vínculo mujer/testimonio en la dramaturgia del noroeste argentino", *Revista Telondefondo*, n.º 15, pp. 59-76.

Trastoy, Beatriz (2002): *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.

Wagner-Egelhaaf, Martina (2012): "La autoficción y el fantasma". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 237-258.

Weiss, Peter (1976): "Notas sobre el teatro documental". En: *Escritos políticos*. Barcelona, Lumen, pp. 97-111.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 109-122, ISSN: 2255-4505

MAPA(S) SIN TERRITORIO: UN PASEO POR LA AUTOFICCIÓN DE ELÍAS LEÓN SIMINIANI

Iván Gómez
Universitat Ramon Llull, Barcelona

> El viaje es un truco de desaparición: un viaje solitario por una línea de geografía que se adelgaza hasta el olvido.
>
> Paul Theroux

1. Los peligros del autor vivo

Cuando se estrenó la película *Mapa* (2012) poco podíamos imaginar que estaríamos ante uno de esos casos en los que la consideración crítica y el respaldo del público serían muy superiores a la escasa visibilidad en cartelera de la que gozó. Estrenada en una época difícil para la distribución cinematográfica, *Mapa* se ha convertido en un pequeño fenómeno participativo debido a que, en muchas ocasiones, se ha exhibido contando con la presencia y posterior intervención en forma de coloquio de su director, Elías León Siminiani. La presencia del creador ha generado un mayor grado de respuesta e interactividad en un tiempo, no lo olvidemos, en el que el público está desertando poco a poco de las salas de cine, acentuando así la tragedia del maltrato al que la exhibición comercial tradicional somete a productos como el que nos ocupa.

El abundante material generado a partir de la actividad de Siminiani como comentarista de su propia obra nos ayudará a elaborar el análisis de una película que, de manera perfectamente consciente, juega con diversas tradiciones y formatos asociados a lo que actualmente llamamos cine de no-ficción, etiqueta genérica que engloba prácticas documentales y ensayísticas que, en muchos casos, habitan la frontera entre la no-ficción y la ficción[1]. Muchas han sido las

[1] Para una mejor comprensión de la discusión sobre las etiquetas cine documental o cine de no

etiquetas utilizadas para hablar de *Mapa*. Documental, diario de viajes, diario filmado, cine-ensayo o autoficción, y no pocos han sido los autores con los que se ha emparentado a Siminiani. Desde Ross McElwee a Jonas Mekas, pasando por Johan van der Keuken o Chantal Akerman. El propio Siminiani añade de manera consciente y juguetona más confusión al comentar:

> Todo es auto, todo es real pero contado con la caja de herramientas de la ficción. Me gustaría más que de la autoficción estar cerca del nuevo periodismo de Capote o Tom Wolfe o lo que hace ahora aquí en España Javier Cercas. Todo lo que pasa en *Mapa* es real, no me invento nada, pero lo dispongo para crear una ficción que funcione. (León Simiani 2013)

Y decimos que añade confusión porque existe una evidente distancia entre las propuestas de Javier Cercas y del llamado Nuevo Periodismo norteamericano practicado por autores como Tom Wolfe o Gay Talese. Dentro del Nuevo Periodismo las opciones estilísticas son casi tan variadas como autores seamos capaces de citar. Estos periodistas mantuvieron una posición particular y diferente respeto a la presencia del yo-autor dentro de sus escritos periodísticos, por lo que el arco de posibilidades nos llevaría desde una imparcial observadora y cronista como Joan Didion hasta un participante activo y protagonista central de los relatos como Hunter S. Thompson[2].

Pero si como dice Siminiani todo es "auto", todo es "real", y todo está contado con la "caja de herramientas de la ficción", sí podemos defender la existencia, en este caso, de una autobiografía con esos elementos tan esenciales de ficción que nos llevaría a situarnos en el fértil terreno de la autoficción. Una autoficción muy consciente de sus potencialidades y limitaciones, de sus muchas capas y niveles de lectura, que plantea la participación del espectador como requisito para su completo disfrute. Porque la historia que cuenta *Mapa* es la de tantos espectadores que la han visionado: un viaje con y sin desplazamiento emprendido por desamor. La historia de un tiempo que actúa como cauterizador de aquello que no por pasado es menos doloroso. Y para ello Siminiani emprende un viaje a la India, un viaje creativo al interior de su película, y un viaje interior sin desplazamiento en el que el protagonista y narrador asumirá lo inevitable: que el pasado sólo vuelve en forma de recuerdo, doloroso en tantas ocasiones, y que el único desplazamiento al que está obligado el viajero es siempre el ir hacia adelante.

El objetivo del texto que sigue es situar la película *Mapa* dentro del panorama actual del cine documental español, muy rico en variantes y posibili-

---

ficción puede consultarse, entre otros, Weinrichter (2004).

[2] Para analizar detalladamente las características formales de las obras del Nuevo Periodismo norteamericano es imprescindible la consulta de Weingarten (2013). Con todo, y a pesar de que excede las pretensiones de este texto, sería interesante comparar algunas de las opciones estilísticas adoptadas por los autores tratados por Weingarten con las técnicas y el estilo de Siminiani. Si hay algo que reclaman todos ellos es la posibilidad de acceder a algún tipo de verdad de los hechos por caminos estilísticos diversos que plantean grados variables de elementos de ficción y no ficción.

dades, al tiempo que se pretende estudiar el conjunto de prácticas discursivas que contiene una película poliédrica que asume diversas tradiciones del cine documental ofreciendo al espectador un rico juego de referencias y posibilidades interpretativas.

2. Los problemas de la autobiografía fílmica

Recordemos que hace unos años el siempre interesante Mike Figgis afirmaba en su sintético e iluminador *Cine Digital* que el Mozart del futuro sería una niña de cinco años con una cámara digital en las manos. Y si bien puede que no hayamos encontrado todavía a ese genio camuflado entre miles de horas de vídeo digital, sí sabemos que la accesibilidad y la facilidad de manejo de los nuevos medios de registro han permitido a creadores *amateurs* y profesionales explorar nuevos caminos expresivos. No hace falta insistir sobre la importancia que la tecnología digital ha tenido en la transformación profunda del panorama de la producción cinematográfica española y, más concretamente, sobre el "cambio fundamental en las relaciones entre cine y autobiografía" (Sánchez 2013: 162). En su iluminador *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo,* Sergi Sánchez traza una serie de reflexiones sobre la importancia que la tecnología digital ha tenido en la reformulación de lo que podríamos llamar el "yo fílmico", amplia categoría que engloba desde el diario filmado hasta ciertas manifestaciones del cine-ensayo. Y ese yo fílmico parte de un primer gesto necesario y peligroso que es, como bien recuerda Sánchez, el girar la pantalla de la cámara digital hacia uno mismo y verse atrapado en el encuadre, lo que determina que el "sujeto que graba y el sujeto grabado es la misma persona" (Sánchez 2013: 162). Así que finalmente el sujeto enunciador y el objeto de su enunciación acaban coincidiendo en algún punto, de la misma manera que lo hacen en la autobiografía escrita, o en el diario. Esté constituida de palabras o de imágenes, esa autobiografía no deja de ser la evocación sobre un yo y sobre un pasado, actualizado por el acto de lectura de un destinatario que asiste al proceso de reconstitución de ese tiempo anterior.

Recordemos brevemente que la autobiografía literaria ya había generado discusiones sobre su estatuto y valor. Algunos autores, como Paul de Man, insistieron desde posiciones deconstruccionistas en el carácter ficcional de todo relato del yo, incluida la autobiografía. El yo-autor sería así una entidad textualmente construida con los mimbres y recursos de la ficción. Otros autores defendieron una posición contraria, dándole un valor necesariamente autorreferencial al ejercicio autobiográfico, sin perjuicio de que el estudio del texto revelase distancias entre lo contado y lo *realmente* acontecido. Estos autores, entre los que encontraríamos a Philipe Lejeune o Georges Gusdorf, defendieron una aproximación más pragmática, sin por ello negar el carácter problemático que tiene un yo textualmente construido. Posiciones que, como recuerda Pozuelo Yvancos (1993), no son necesariamente incompatibles[3].

[3] Puede consultarse un resumen de estas aproximaciones en Cuevas (2013). También en Pozuelo Yvancos (1993).

Varios son los problemas que, a su vez, algunos teóricos como Elizabeth W. Bruss han querido ver en la categoría "autobiografía" aplicada al cine. Según Bruss, el cine ha planteado problemas a la hora de construir un mismo espacio de expresión para enunciador y enunciado, cuando el acto de escritura fílmica se acomete en clave autobiográfica. Falta la necesaria distancia, según Bruss, que la literatura ofrece en este punto y que el cine es incapaz de conceder. Sobre estos problemas se pronuncia también Philippe Lejeune en su artículo "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario" (2008: 13) quien, a diferencia de Bruss –y como bien nos hace notar de manera perspicaz Sánchez (2013: 163)– escribe tras la explosión del cine autobiográfico de los setenta y ochenta, que ha acostumbrado al espectador a un cine en primera persona, ya sea el diario filmado de Jonas Mekas o la crónica familiar de Alan Berliner[4].

Es Philippe Lejeune quien repasa, en el artículo mencionado más arriba, las objeciones planteadas a la autobiografía fílmica y sus múltiples variantes. Hablando del problema de la verdad, comenta la distancia necesaria que existe entre la expresión escrita, carente, según él, de referente, y la expresión fílmica, apegada a la realidad referencial que la imagen nos traslada. O lo que es lo mismo: lo que aparentemente sería una ventaja frente a cualquier otro medio (la materialidad de la imagen) se acaba convirtiendo en un obstáculo insalvable, ya que la autobiografía actúa conforme a la lógica de la recuperación de un pasado, mientras que la imagen cinematográfica está apegada, en su referencialidad, a un presente perpetuo. Esta cuestión, discutible por otro lado, nos llama la atención sobre un detalle ciertamente insoslayable: que la referencialidad de la imagen cinematográfica es algo que el espectador no pasa por alto, acostumbrado como está a identificar la imagen con algo "cierto" y "verdadero". Y más cuando el enunciador del relato cinematográfico traslada al espectador la voluntad de autoexpresión reforzada por su declaración de que está contando la verdad y nada más que la verdad (declaración que, como sabemos, constituye un elemento clave de la autobiografía). Como en su momento Elizabeth W. Bruss ya defendió la idea de que el sujeto autobiográfico estaba en plena desintegración, advirtiendo de la naturaleza construida de todo proceso de identidad textual(izado), no le quedaba otro remedio que repudiar igualmente la autobiografía filmada, más peligrosa si cabe que la textual por cuanto el espectador, psicología cognitiva mediante, identifica imagen con algo verdadero y materialmente existente en una realidad profílmica[5].

---

[4] El ensayo sobre cine y autobiografía, "Eye for I: Making and unmaking autobiography in film", de Elizabeth W. Bruss se publicó en 1980 en el volumen colectivo de James Olney: *Autobiography: Essays theoretical and critical*. A iniciativa de Philippe Lejeune se tradujo al francés y se publicó en la revista *Poétique*, número 56, noviembre de 1983. En cualquier caso, sorprende que Bruss planteara ciertas dudas sobre la posibilidad de la autobiografía en el cine tras las obras de Jonas Mekas, por citar un ejemplo mayor. Si bien es cierto que sus prevenciones nos permiten plantearnos ciertas dudas, no es menos cierto que la sanción de imposibilidad sobre la autobiografía en el cine parece demasiado severa.

[5] Sobre la naturaleza de construcción artificial de toda autobiografía cabe consultar, entre otros, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, de Paul Ricœur (1996). Desde un punto de vista más vinculado a las ciencias cognitivas del carácter construido (¿ficcional?) de la identidad, cabe consultar, entre otros, *Yo soy un extraño bucle*, de Douglas Hofstadter (2008).

¿Cómo podría recuperar así un pasado ya finiquitado mediante imágenes que, en tantas ocasiones, plantearían la diferencia entre su propia referencialidad y el uso que el autor le diese como elemento de su autobiografía fílmica? Y aún más problemático. ¿Qué problema añade el hecho de que actualmente tantas de las películas que se estrenan con la etiqueta autobiográfica estén rodadas en digital, formato de grabación que carece del soporte fotoquímico que en otros tiempos fue garantía de "autenticidad"? Sabemos que *Mapa* está rodada en soporte digital y que se nos presenta abiertamente como un relato autobiográfico en el que todo lo que sucede es cierto, si bien algunos hechos han sido alterados o modificados con la voluntad de servir mejor al relato que se nos ofrece. Nada de esto es un misterio, se asume sin reparos y de manera natural, por lo que cabría preguntarse si simplemente estamos planteando problemas ajenos a las preocupaciones de los propios creadores. Elías León Siminiani asume que el cine autobiográfico es perfectamente posible, y que está rodando un documental (por tanto, asume un discurso de no-ficción) con partes ficcionalizadas. O lo que es lo mismo, asume las convenciones y dinámicas de una autoficción fílmica.

Posiblemente las afirmaciones de Elizabeth W. Bruss deban ser revisadas a la luz de los últimos años de creación cinematográfica. La autora falleció en 1983 y estos más de treinta años de cine desde su fallecimiento han sido especialmente fructíferos para la expresión del yo en el ámbito cinematográfico. No obstante, el punto sobre el que la autora nos llama la atención no debería pasarse por alto. El cine funciona con un sistema de doble referencialidad, donde el valor de la imagen como copia del mundo se junta, se entremezcla o se añade, según sea el caso, al valor que la imagen adquiere como elemento de una larga cadena de significación, la película en este caso, en la que pueden intervenir, entre otros elementos, el texto insertado, el sonido, la música o la voz en *off* del narrador. Y la disonancia que en ocasiones provoca esa doble referencialidad pone sobre aviso a Bruss, que duda sobre la posibilidad de equiparar literatura y cine. A esta advertencia deberíamos añadir otra. No debemos olvidar la fuerza que plantea un modelo de representación como el propuesto por el cine clásico de Hollywood, el tan traído y llevado M.R.I. o Modo de Representación Institucional, que ha acostumbrado en términos generales al espectador a un tipo de narración alejada de las propuestas transgresoras de Jonas Mekas, Ross McElwee, Stan Brakhage o Alan Berliner, por citar sólo algunos nombres. Sabedor de estas limitaciones, Siminiani estructura *Mapa*, como buena historia de amor que es, según una lógica definida de progresión dramática y coherencia narrativa que permite al espectador un anclaje constante. Así se entiende bien la insistencia del autor cuando nos recuerda que ha utilizado la caja de herramientas de la ficción para construir sus personajes y su historia.

Puede que desde un punto de vista pragmático esta discusión sea más bien estéril. ¿Por qué negar al cine lo que, realmente, también puede hacer, que es documentar la propia vida del autor? ¿Es imposible utilizar la imagen como se utiliza la palabra? Sin embargo, el aviso nos obliga a ser cuidadosos con las diferentes etiquetas y categorías que utilizamos para evitar equívocos innecesarios.

Efrén Cuevas en su texto "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica" comenta:

> En el ámbito cinematográfico, el carácter referencial de la autobiografía resulta aún más patente, por el efecto de realidad que provoca el registro audiovisual, al tiempo que su carácter construido es evidenciado por el protagonismo de la mediación subjetiva del cineasta. (Cuevas 2005: 222-223)

Y nos advierte de una cuestión fundamental, y es que "la autobiografía fílmica encuentra su hábitat natural en la práctica documental, pues sólo ahí se puede hablar en sentido estricto de registro autobiográfico" (Cuevas 2005: 222). Para hablar de autobiografía en cine tenemos que hablar de documental. Y sabemos que el documental ha sido durante largo tiempo el terreno de la verdad (o de los hechos verídicos y constatables). A partir del papel que las vanguardias cinematográficas desempeñaron desde los años sesenta, hemos sido capaces de pensar el documental como un discurso abierto y en perpetua mutación, receptivo también al Yo como un elemento posible –y problemático– del marco enunciativo. Y si hay un momento en el que el documental se volvió más complejo y poliédrico, asumiendo dudas sobre su propio estatuto como práctica discursiva *verídica*, fue precisamente con los cambios de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, que trajeron la práctica del Cinéma Verité, el documentalismo de los autores del Free Cinema y el cine antropológico de Jean Rouch. El documental se aproximaba más que nunca a un discurso sin mediación (pensemos en el Cinéma Verité o su formulación estadounidense como Direct Cinema), para acabar descubriendo que su praxis era un discurso tan construido como cualquier otro y que en su seno también había cabida, sin dejar de ser documental, para los experimentos de un Jerome Hill o un Ross McElwee, cuya tradición, particularmente la de este último, Elías León Siminiani asume sin problemas.

Mapa es un tejido de tejidos, una película autoficcional construida a partir de una prolongada y pausada digestión de tradiciones insertadas dentro del cine de no-ficción, tales como el diario filmado, el documental de viajes o el cine-ensayo. Un texto que, en su complejidad, no deja de ser la perfecta expresión de una historia de amor y desamor, búsqueda y redención, caída y reencuentro, que cristaliza en una autoficción huidiza e irónica, lanzada a la cara de un espectador inequívocamente cómplice de los devaneos de un autor escurridizo. Desde un punto de vista pragmático tampoco hay duda de que el espectador es consciente de que lo que cuenta la pantalla es auténtico, si bien está construido como una ficción, en muchos elementos cercana a otros productos de consumo mucho más extendido.

3. Los nuevos marcos de la producción española

Los últimos diez años han sido momentos de cambios profundos en el panorama de la producción de cine español. La irrupción de la tecnología digital ha posibilitado un mayor y mejor acceso a medios de grabación y reproducción, lo que ha ampliado la nómina de creadores y el listado de productos, además de

posibilitar vías de distribución alternativas, más allá de la sala de cine comercial o el festival especializado. Hay otros factores, evidentemente, que han ayudado a transformar el mapa de la producción del cine español y no es posible aquí enumerarlos todos. Digamos al menos que estos cambios son tanto una operación forzada por un panorama económico muy difícil como una necesidad derivada de las nuevas posibilidades y técnicas expresivas que ha precipitado la tecnología[6].

No es que la tecnología digital haya posibilitado algo que antes de su irrupción fuese imposible. De hecho la autorrepresentación ha formado parte del cine de vanguardia desde sus mismos orígenes. Pero la tecnología digital ha multiplicado las posibilidades expresivas de quienes han tomado la intimidad como el centro moral sobre el que articular sus discursos fílmicos y ello, en una sociedad del yo y la autoafirmación como la que vivimos, es particularmente relevante. Ya sea a través de experimentos televisivos, otros fílmicos, cine para la red, formatos largos, cortos, en imagen real o animación, el yo ha invadido el espacio público y se ha erigido como el material privilegiado sobre el que se ha construido todo un andamiaje (auto)ficcional de contornos imprecisos y referentes difusos. La mezcla y la hibridación de formatos y géneros se han adueñado de la práctica fílmica, lo que en ocasiones nos dificulta el decir si estamos ante un diario filmado, un relato de viajes, una autoficción consciente, un retrato familiar o una autobiografía filmada (etiquetas que, como hemos visto, son perfectamente aplicables al caso de *Mapa*).

El otro factor importante que debemos mencionar aquí es la amplia y diversa nómina de creadores nacionales, de edades diversas y con formaciones diferentes, que han confluido en los últimos años en el terreno documental. Actualmente conviven en el panorama español cineastas de distintas generaciones, muchos de los cuales han visto en la práctica documental, en sentido amplio, una vía privilegiada de expresión. Ahí están los casos de José Luis Guerín con *En Construcción* (2001) y la muy citada y más reciente *Guest* (2010), Mercedes Álvarez con *El Cielo Gira* (2005), las películas de Isaki Lacuesta, el *Nadar* (2008) de Carla Subirana, los filmes de Ricardo Íscar, los experimentos de Félix Duque, sin olvidar a francotiradores como Carlos Vermut o Jordi Costa[7]. Y la nómina es mucho más amplia. Elías Siminiani es, de su generación, el que más tarda en acceder al largometraje. Antes ya lo habían hecho otros autores como Lacuesta o Subirana, si bien es cierto que el director de *Mapa* presenta una prolífica carrera en el terreno del cortometraje y como director de televisión. Algunos de estos autores reconocen la deuda que tienen con nombres importantes como Víctor Erice o Joaquim Jordà, otros no, pero casi todos reconocen la importancia que estos autores han tenido para que ellos pudiesen consolidar un discurso cinematográfico propio. En lo que nos afecta, y centrándonos en los medios de

[6] No es necesario extenderse demasiado sobre la precaria situación del cine español en estos momentos. Para una visión de conjunto de los vaivenes que ha sufrido en los últimos veinte años puede consultarse el último capítulo de Benet (2012).

[7] Para una visión panorámica de la producción actual puede consultarse, entre otros, Losilla (2013).

expresión, cabría preguntarse si la tecnología digital es un medio adecuado para construir un discurso sobre la identidad de quien decide filmarse a sí mismo. Si la inmediatez y la relativa inmaterialidad de la imagen digital proporciona o no la herramienta adecuada.

Si le preguntásemos al decano de este cine del Yo, Jonas Mekas, sin duda respondería afirmativamente. Siempre adaptándose a los nuevos medios disponibles, Mekas es una fuerza de la naturaleza que acomete proyectos imposibles, como un diario filmado en digital que contiene una entrada por cada día del año 2007. El proyecto *365 Days* (2007) es la demostración palpable de que quien en su día utilizó la textura de la película cinematográfica para construir un discurso sobre la pérdida, la nostalgia y memoria personal, ahora utiliza el digital para celebrar un año más de vida[8]. El digital ha permitido un trabajo constante y muy libre por parte de creadores tan distintos como Guerín o el propio Siminiani, al tiempo que ha forzado a los creadores a tomar decisiones creativas que tienen que ver con un cierto redescubrimiento del lenguaje cinematográfico. En tiempos de convenciones bien asentadas, estos creadores se han visto obligados a repensar la tradición, su encaje en la misma, su apuesta formal y temática, dando algunos de ellos un paso definitivo al girar la cámara (digital en casi todos los casos) para grabarse a sí mismos, asumiendo tanto ellos como su entorno inmediato un protagonismo vivido como gesto de honestidad y compromiso que, como sabemos, es uno de los elementos centrales de la autoficción.

De manera muy lúcida vincula Roger Odin el cine familiar con el cine primitivo y el cine experimental (Sánchez 2013: 167). El cine familiar supondría así la vuelta a un lenguaje esencial, directo, que busca a través de la simplicidad del plano y de una duración supeditada a las limitaciones tecnológicas algún tipo de verdad íntima, inasumible por los modelos narrativos del cine clásico. La sinceridad de un primer plano, la ausencia de un montaje transparente, la idea de duración del plano o la decisión activa y visible sobre el encuadre, con sus erráticas correcciones, formarían parte de un lenguaje emparentado con ese cine primitivo que construyó su identidad durante los veinte primeros años de la historia del cine y que dejaría una huella explorada por los movimientos de vanguardia posteriores. Es innegable la importancia que la primera vanguardia histórica tuvo para creadores tempranos como Jonas Mekas, Stan Brakhage o Agnès Varda, y los posteriores Ross McElwee o Alain Cavalier. Para creadores como Siminiani es vital la importancia de estos creadores de segunda generación que digieren esa primera vanguardia histórica, potenciando la presencia activa del Yo en el encuadre. A lo que deberíamos añadir otro elemento que complica el análisis. Siminiani reconoce abiertamente que ha estructurado *Mapa* como una historia de amor causalmente encadenada y presidida por la idea de progresión dramática. Si bien es cierto que podemos rastrear influencias muy variadas, y que algunas de ellas son de autores vanguardistas con propuestas más extremas, su discurso también se ve influido por un cine moderno apegado todavía a la idea de relato. Hay citas y alusiones directas en *Mapa* al Truffaut de *Jules et Jim* (1962),

[8] El proyecto es accesible en <http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>.

un discurso de fondo con cierto regusto amargo y cercano al Jean Eustache de *La maman et la putain* (1973), al tiempo que se filtra la fina ironía de McElwee o la técnica diarística de Perlov. No es fácil orientarse en los referentes de *Mapa,* y tampoco resulta sencillo valorar las diferentes estrategias discursivas utilizadas por Siminiani. Es mucho más fácil orientarse dentro del contenido narrativo que, sin duda, es el objetivo del autor. Con todo, parece clara la intención diarística de Siminiani, que entremezcla el diario personal con el relato de viajes en un intento por encontrar una cura al desamor que actúa como motor narrativo. Y todo ello con una clara intención autoficcional, porque en el juego que plantea no es tan importante la autenticidad de un hecho concreto sino su perfecta integración dentro de una compleja cadena de significación, producto directo de un Yo esquivo en ocasiones, lúdico en otras, pero siempre autoconsciente.

4. La construcción del discurso autoficcional en *Mapa*

Decíamos que *Mapa* se construye sobre un variado conjunto de referentes previos, ya sean productos concretos o formas discursivas preexistentes y con las que Siminiani se declara en deuda. Referentes que, en algunos casos, ya encontrábamos apuntados en su obra como cortometrajista, amplia y fructífera. Pensemos en su cortometraje *Límites: 1ª persona* (2009) que, de hecho, se inserta como un intertexto en *Mapa*. Los planos de la protagonista Ainhoa, caminando por el desierto, le sirven a Siminiani para hablar de la naturaleza construida del discurso cinematográfico. En el cortometraje, que cuenta una historia sobre la ruptura de una pareja, el director pone al descubierto los mecanismos constructivos del discurso cinematográfico al revelarnos todo aquello que la imagen, por sí misma, no muestra. La obra presenta una estructura especular al enseñarnos el doble uso al que pueden someterse unos mismos planos, dependiendo del grado de manipulación –especialmente en la fase de montaje– al que sometamos el material. El propio Siminiani comenta*:*

> Repitiendo estratégicamente ciertos momentos hice hincapié en detalles que a la luz del texto tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron. Y así, invirtiendo el sentido de las imágenes llegué a convencerme de que efectivamente en el desierto nos habíamos querido a través de la cámara. Yo grabándola y ella dejándose grabar[9].

Como bien nos recuerda Cuevas (2013: 121), *Límites: 1ª persona* (2009) se basa en una reflexividad de orientación claramente lúdica. Esa reflexividad se extiende, especialmente, sobre el acto de filmar que para Siminiani tiene una especial importancia. El autor llega a explicar al espectador de *Mapa* las dudas que tiene sobre qué encuadrar y en qué momento concreto. La película se configura así también como un diario sobre su propia filmación, sobre las dudas que se plantea el autor a la hora de atrapar una realidad concreta y no otra, y sobre el proceso de autoconocimiento que se despliega a lo largo del tiempo. Y esa

[9] Texto de la voz en *off* del propio Siminiani, minuto 5.10.

idea de cambio y transformación, tan asociada al diario filmado, es lo que nos permite emparentar *Mapa* con los diarios de Perlov, el *News from home* (1977) de Chantal Akerman o incluso con algunos de los documentales de Viktor Kossakovsky.

La tradición del diario filmado se consolida a partir de la práctica cinematográfica de Jonas Mekas, que durante décadas ha documentado diversos aspectos de su propia vida utilizando la cámara como otros utilizan papel y bolígrafo para realizar las entradas de un diario. El rodaje de acontecimientos cotidianos, el posterior trabajo de edición y montaje, la estructuración de la película siguiendo la lógica del diario son elementos que, en mayor o menor medida, se encuentran presentes en *Mapa*[10]. Siminiani graba en solitario, con un equipo digital mínimo y documenta el paso del tiempo, el peso de ciertas estaciones vitales que le llevan de Madrid a la India o a Santander. El sentido de la progresión dramática impone un ir hacia adelante que es el requisito indispensable de su búsqueda vital. Obligado al movimiento perpetuo, Siminiani es incapaz de quedarse quieto, de reflexionar en estricto silencio, como apostilla al comentar irónicamente que no se le da bien eso de "iniciarse en el yoga y en el vacío"[11]. El diario, por oposición a la modalidad próxima de la crónica familiar (una investigación más extensa y omnicomprensiva), concentra narrativamente su contenido en un periodo definido de tiempo (fechado) cuyo tránsito marca un cambio vital en su protagonista. Recuerda Cuevas que, como elemento común a ambas modalidades discursivas, se pueden encontrar "cuestiones relacionadas con la búsqueda de sentido del proyecto vital, articuladas en clave de identidad narrativa en su sentido más extenso, con las raíces familiares como punto de partida de la autocomprensión" (2005: 237). O como punto de llegada o elemento de inflexión, *Mapa* gira una penúltima vez sobre sí misma en la escena de la fiesta, situada en el último tercio de la cinta, en la que Siminiani se aproxima al entorno familiar del que se había alejado en su viaje a la India, momento clave que le sirve para encarar el final de su historia de amor y desamor.

Otra cuestión relevante es preguntarnos en qué medida ese diario toma como objeto de la narración a un sujeto enunciador que ficcionaliza el contenido y en qué medida ese detalle puede alejarlo de otros referentes que, a diferencia de Siminiani, no asumen con tanta naturalidad la ficcionalización de los elementos de la trama. En 1973 el israelí David Perlov decidió, en un gesto innovador y lleno de significado, girar la cámara hacia sí mismo y olvidar el trabajo que había realizado hasta la fecha como director de documentales. Perlov decidió que sólo existía una forma adecuada de tratar la Historia, a través de una indagación de sí mismo que le llevó a filmar un complejo diario en seis partes, casi seis horas de duración en total, a lo largo de diez años de intenso trabajo. Para Perlov todo debe pasar por el prisma de su cámara: lo que ve por la ventana, un noticiario

[10] Para una mejor caracterización del Diario Filmado hay que consultar Lane (2002).

[11] De manera consciente o no, el escepticismo que Siminiani demuestra en ciertos pasajes de la película tiene mucho que ver con la mirada distante del Geoff Dyer de *Yoga para los que pasan del yoga*, cínico relato de viajes sobre la estancia del autor en diferentes lugares del mundo.

de televisión, una escena familiar y una acción cogida al azar con la cámara pero comentada por él en tono filosófico. Perlov nos advierte sobre el carácter convencional del discurso cinematográfico jugando con la inclusión de pantallas dentro del encuadre, pero no asume con tanta decisión y naturalidad el carácter autoficcional de un producto diarístico que aspira a instituirse en documento histórico-personal de primer orden.

El otro referente directo con el que podemos emparentar *Mapa* es el *Sherman´s March: A Meditation on the Posibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation* (1985), de Ross McElwee. Se trata de un inclasificable relato de viajes en el que McElwee retoma los pasos y la ruta de la marcha del General Sherman hacia el mar durante la Guerra de Secesión norteamericana, en un irónico gesto de autoexploración. McElwee, lejos de la seriedad que podría imponer la nobleza de su predecesor en tan larga y extenuante marcha, se muestra irónico y burlón, y hasta fantasea, como también lo hace Siminiani, con vivir aventuras amorosas con algunas de las mujeres que va encontrando en el camino. Deslumbrante y mordaz, *Sherman´s March* arranca con planos de una estancia vacía, la que dejará el autor tras de sí, al igual que sucede en *Mapa,* y en alusión velada a esa obra de los espacios vacíos en clave de vanguardia deconstruccionista que es el *Wavelenght* (1967) de Michael Snow[12].

Así las cosas, todavía quedan referentes que visitar a partir de las imágenes de *Mapa,* como el diario de viaje, con su cita expresa al periplo que en su día iniciaron Pier Paolo Pasolini y Alberto Moravia por la India, acompañados de Elsa Morante en 1961. Siminiani se declara seguidor de la vía emotiva planteada por Moravia y plasmada en su libro *Una idea de la India*, aunque no puede huir de la vía más racional y analítica planteada por el Pasolini de *El olor de la India*. Atrapado entre dos referentes directos, que son dos manera de entender el país, el director se aproxima en diversos momentos a un tono ensayístico en su relación con el contexto que encuentra en la India, al tiempo que deja constancia de su incapacidad por demostrar "modales" etnográficos en su práctica cinematográfica. Eso sí, en consonancia con otros diarios de viaje, el Siminiani protagonista descubre partes esenciales de su Yo en ese proceso de indagación sobre el entorno (Corrigan 2011: 105). Se sirve de manera irónica, por mucho que lo pueda sentir distante, de la tradición del cine etnográfico. Tradición citada pero no usada, al ser su mirada una herramienta que se centra en el Yo, pero no en los problemas sociopolíticos del entorno. De hecho, en diferentes momentos de la cinta el director elabora un discurso precavido intentando no caer, a diferencia de otros productos televisivos y cinematográficos, en un turismo audiovisual de la miseria que suele tener como objetivo preferido países como la India o Pakistán.

Siminiani sube o baja la cámara, va de la miseria del entorno a los edificios racionalistas de la época de Nehru, de una ruidosa calle al interior de ese Yo que se autocensura y evita caer en la trampa de la miseria audiovisual(izada). Cuanto más se aproxima al entorno, más ensayístico y precavido se muestra. Sabemos

[12] Para una lectura más detallada del valor de *Sherman´s March* cabe consultar Cuevas; Nahum García (2008). También la reseña sobre este mismo libro que Ricardo Íscar publica en la revista electrónica *Blocs&Docs*, accesible en <http://www.blogsandocs.com/?p=377>.

que el sujeto del cine-ensayo es un sujeto en construcción, que cambia a medida que el proceso de investigación incluido en la película avanza (Corrigan 2011: 104-106). En este sentido, el hablar de espacios significativos amplía notablemente el campo de interacción entre el sujeto que explora y los elementos que merecen ser explorados. En *Mapa* son muchos los espacios que se relacionan de manera directa con la experiencia de ese narrador autodiegético: Madrid, el viaje a la India como forma de terapia personal, Santander y la playa del Sardinero, la carretera y las proximidades del pantano en el que Siminiani tiene un grave accidente de coche que casi le cuesta la vida. Escenarios de búsqueda y fracaso, de caída y restitución de una identidad que, en algunos pasajes de la obra, se nos muestra abiertamente fragmentada, como le corresponde a nuestros tiempos posmodernos. Como bien nos advierte Ana Casas:

> Tras la caída del principio de autoridad en la era posmoderna, la autonarración ya no necesita construirse –como le ocurría a la autobiografía convencional– sobre la noción de veracidad, sino de compromiso, ya que sobre esa base el autor narra episodios que no tienen que ver tanto con la verdad –los hechos verificables, objetivos– sino con su verdad íntima y subjetiva. (Casas 2012: 31)

Y ese proceso de compromiso lo podemos constatar a través de las imágenes de *Mapa,* film que, ahora ya podemos decirlo, se mueve entre la tradición del cine documental autorreflexivo, el diario filmado, el diario de viajes y el ensayo-fílmico, aderezado todo ello con una estrategia general autoficcional que no busca evitar el choque y la confrontación con lo real, sino acometer su representación desde los mimbres de la forma ficcional (Casas 2012: 31). Los diferentes elementos performativos que aparecen en la película nos están hablando de las dificultades de construcción de un documental autorreflexivo. De las modalidades que en su momento catalogó Bill Nichols, es quizás la reflexiva la que plantea mayores problemas y la que aquí aparece implicada[13]. Siminiani habla de los niveles de la representación, llama la atención sobre las propiedades del texto, comenta cuestiones de estilo, estrategia, estructura y convenciones del discurso. Como cuando, en un alarde de dominio sobre el material, nos adentra en su secuencia de montaje, en la que resume en cuatro minutos un largo periodo de tiempo. Y afirma: "Cuanto más tiempo pasa, más se ensaña conmigo el Otro. Pero eso es lo bueno de las secuencias de montaje, que como lo importante es el ritmo, no cabe el cuestionamiento propio". Durante parte del metraje de *Mapa* ese Otro del que habla ha actuado como un doble, como una voz correctora y sancionadora que comentaba las andanzas del Siminiani autor, narrador y protagonista. La secuencia de montaje actúa como elemento central que separa la primera parte de la película de la segunda, revelando así su importancia estructural pero también emocional. Siminiani respeta muchos de los puntos que ya en su día comentaba como esenciales Karel Reisz en su texto "Las secuencias de *montage*", al describirlas éste como un mecanismo de conexión narrativa que no debe cansar al espectador y que debe estar presidido por un

[13] Sobre las diferentes modalidades documentales cabe consultar Nichols (1991).

sentido de economía narrativa[14]. Siminiani le añade un cierto tono emocional a la secuencia de montaje, forzando sus posibilidades, incluyendo imágenes de camas vacías y espacios evocadores que traen recuerdos dolorosos y que aceleran el pulso de un espectador que, a esas alturas de la cinta, ya está avisado sobre la propuesta performativa del director. Propuesta que llegará a convertir la cinta en un exorcismo a través de su famoso "ritual del olvido", otro de los momentos performativos que más y mejor han funcionado en la recepción de la película.

A partir de lo dicho podemos concluir que *Mapa* nace y vive comercialmente en un ecosistema cinematográfico en plena redefinición. Siminiani ha aprovechado este momento de cambios acelerados para explorar vías alternativas de exhibición cinematográfica, intentando que la película tuviese una vida comercial más larga de lo habitual. Al mismo tiempo esa estrategia comercial constituye una propuesta interesante para un espectador que necesita poner algo más de su parte de lo que es habitual para completar el proceso interpretativo y añadirle capas de significación a la creación del director. En este punto *Mapa* se muestra inteligente heredera de una parte de la vanguardia cinematográfica que no concebía la interpretación de la película sin la participación activa de un espectador entre fascinado y perdido. Como tejido de tejidos, *Mapa* ha demostrado sobradamente su complejidad, de la misma manera que ha demostrado su eficacia entre un público entregado que se ha aproximado a la película a través de proyecciones que tienen mucho de ritual y que abren nuevas vías de exploración para creadores obligados a trabajar en un terreno de juego distinto y complicado, por la actual coyuntura que les ha tocado vivir. Falta saber en qué medida esta propuesta generará continuidad o réplicas apreciables. Aunque, si estudiamos con atención el panorama industrial español, no nos cabe duda de que la apuesta de Siminiani es una buena alternativa a las dificultades que atraviesa el sector. Dificultades que parecen ya endémicas pero que no cierran definitivamente la puerta a la creatividad ni a propuestas fílmicas frescas e interesantes como la aquí analizada.

Obras citadas

Benet, Vicente J. (2012): *El cine español*. Barcelona, Paidós.

Bruss, Elizabeth W. (1980): "Eye for I: Making and unmaking autobiography in film". En: James Olney (ed.): *Autobiography: Essays theoretical and critical*. Princeton University Press, pp. 296-320.

Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

—— (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.

Corrigan, Timothy (2011): *The Essay Film*. Nueva York, Oxford University Press.

Cuevas, Efrén (2005): "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica".

[14] Una discusión amplia sobre el valor narrativo de las secuencias de montaje puede encontrarse en Reisz (2003).

En: Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 219-250.

—— y Nahum García, A. (2008): *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias.

—— (2013): "Fronteras del yo en el documental español". En: Norberto Mínguez (ed.): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 115-128.

Dyer, Geoff (2012): *Yoga para los que pasan del yoga* [2003]. Barcelona, Mondadori.

Figgis, Mike (2007): *Cine Digital*. Madrid, Alba.

Íscar, Ricardo (2009): "Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee". En: *Blocs&Docs*: <http://www.blogsandocs.com/?p=377>. Última visita: 01.09.2014.

Lane, Jim (2002): *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, The University of Wisconsin Press.

León Siminiani, Elías (2012): *Mapa*. España, Avalon / Pantalla Partida, 85 m.

—— (2013): "Entrevista a Elías León Siminiani. Entrevista de Manuel Ortega", *Miradas*, n.º 130. Disponible en <http://www.miradas.net/2013/01/actualidad/entrevista-a-elias-leon-siminiani.html. Revista Miradas.Net>. Última visita: 01.09.2014.

Lejeune, Philippe (2008): "Veintiún años después". En: G. Martín Gutiérrez (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B Editores, pp. 11-26.

Losilla, Carlos (2013): "Un impulso colectivo", *Caimán. Cuadernos de Cine*, n.º 19, pp. 6-8.

Martín Gutiérrez, G. (ed.) (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B Editores.

Mínguez, Norberto (ed.) (2013): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad* [1991]. Barcelona, Paidós.

Reisz, K., y Millar, G. (2003): *Técnica del montaje cinematográfico* [1953]. Madrid.

Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

Ricoeur, Paul (1996): *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Madrid, Siglo XXI.

Sánchez, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

Torreiro, Casimiro; Cerdán, Josetxo (eds.) (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.

Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid, T&B Editores.

Weingarten, Marc (2013): *La banda que escribía torcido. Una historia del Nuevo Periodismo* [2005]. Madrid, Libros del KO.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 123-135, ISSN: 2255-4505

LA AUTOFICCIÓN COMO DIALÉCTICA ENTRE LO HISTÓRICO Y LO BIOGRÁFICO EN LA OBRA DE JAVIER CERCAS

José Antonio Vila Sánchez
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

A partir del año 2000, buena parte de la obra de Javier Cercas se ha articulado sobre la noción de "autoficción" y sus diversas inflexiones. En este trabajo estudiaremos la utilización que Cercas hace de esos recursos retóricos, que podemos considerar característicos de la autoficción, a la par que veremos con qué finalidad dichas estrategias textuales son empleadas. Por ello nuestro estudio se centrará en *Relatos reales* (2000), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), "La verdad de Agamenón" (2006 –cuento incluido en el volumen misceláneo homónimo–) y *Anatomía de un instante* (2009). Al margen, por tanto, van a quedar *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997) y *Las leyes de la frontera* (2012). Obras que, si bien comparten con las antecitadas ingredientes temáticos y formales, se apartan claramente de la noción de "autoficción" tal como la acotamos en lo siguiente, y en consecuencia se hallan fuera de los límites de este trabajo.

Aunque no es este el lugar para reseguir la génesis del concepto de "autoficción", son necesarias algunas consideraciones preliminares. Partimos de la noción propuesta por Doubrovsky (1977) y el desarrollo de la idea en Alberca (2007 y 2009). Insistimos en los elementos que señala Alberca como privativos de la autoficción: a) la identidad entre autor, narrador y personaje protagonista (2009: 14) b) que esta identidad sea reconocible por parte del lector (2007: 31). A las condiciones de Alberca añadimos el matiz apuntado por Lecarme (1993): que el intitulado genérico indique claramente que se trata de una novela (obra de ficción) para que pueda hablarse de "autoficción" (1993: 227).

Nuestra argumentación se sitúa en la línea "contractualista" sostenida por Lejeune para la autobiografía (1975 y 1986), según la cual la intitulación genérica del libro, que remite a elementos paratextuales como la cubierta, establece un "pacto de lectura" tácito que compromete al autor firmante a una referencialidad susceptible de verificación externa, en la misma medida que un escrito jurídico, histórico o científico (1975: 13-45)[1]. Las autoficciones, al contrario, en tanto que presentadas explícitamente como ficción, no son susceptibles de verificación referencial[2], aunque no se diferencien formalmente de una narración autobiográfica.

Ahí reside el equívoco de la autoficción, que emana de aplicar a una novela los modos de enunciación[3] característicos de la autobiografía, por eso, las autoficciones problematizan la identidad entre autor, narrador y personaje (Alberca 2007: 29), cuya unidad es condición *sine qua non* para que haya literatura autobiográfica (Lejeune 1975: 15)[4]. De ello deducimos que las autoficciones inducen a un equívoco intencionado en el "horizonte de expectativas" del lector (Iser 1974 y 1976, Jauss 1970), pues "la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo y, por tanto, [...] no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica" (Alberca 2007: 32). Esa "vacilación interpretativa" (Alberca 2007: 33) es el resultado de la naturaleza *soi disant* híbrida (novelesco-autobiográfica) de las autoficciones, que "simulan una autobiografía verdadera y al simularlo podrían serlo de verdad o no" (Alberca 2009: 14). La apariencia híbrida "proviene sobre todo de la identidad nominal, explícita o implícita, del protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada" (Alberca 2009: 15). Si bien Alberca habla de "relatos híbridos" para caracterizar las autoficciones (2009: 14), consideramos más apropiado definirlas como textos de ficción que imitan la enunciación de la autobiografía, con el fin, como mostraremos al estudiar *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*, de persuadir y seducir al lector.

Pasemos ahora a analizar cómo se crea esa vacilación interpretativa en el ciclo autoficcional que componen *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz* y "La verdad de Agamenón". Comenzando por *Soldados de Salamina*, vemos que

---

[1] En la misma línea, Bajtin ha señalado el valor documental que desde la Antigüedad se atribuye a las autobiografías y relatos biográficos, como textos eminentemente referenciales (1975: 282-298).

[2] Darío Villanueva propone, como esencia de la ficcionalidad, "la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra" (1989: 195). Sobre la clásica noción de "pacto narrativo" (Booth 1961) remitimos a Eco (1979: 85) y Pozuelo Yvancos (1988: 233-240).

[3] "La enunciación es el acto individual de la locución en el que se muestra el hablante" (Marchese 1978: 127). Del estudio de la enunciación en relación con la narración y sus connotaciones estilísticas en la configuración de los géneros literarios remitimos a Genette (1972, 1977 y 1991) y Todorov (1970a, 1971: 99-111, 1978: 16-17).

[4] Del problemático estatuto de la autobiografía como género "fronterizo" entre lo real y lo ficcional (Pozuelo Yvancos 1993 y 2006), no podemos tratar aquí, remitimos sin embargo también a Alberca (1996 y 1999), Caballé (1995 y 1999), Lejeune (1975 y 1986) y Starobinski (1970). El punto crucial del debate se encuentra en la posibilidad (o imposibilidad) de discriminar cuándo el "yo" en la narración autobiográfica es una persona real y cuándo un personaje (Pozuelo Yvancos 2006: 26).

ahí se da una coincidencia nominal explícita entre narrador, protagonista y autor, los tres responden al nombre de "Javier Cercas". Así como se incluyen elementos autobiográficos reales, se citan, sin ir más lejos, *El móvil* y *El inquilino*, en efecto, las dos primeras novelas de Javier Cercas, el autor cuya firma preside la portada del libro:

> –Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?
> *El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento. (Cercas 2001: 145)

Sin embargo, Javier Cercas, el "autor empírico" o "real", había publicado también la novela *El vientre de la ballena*, las crónicas de *Relatos reales*, los artículos de *Una buena temporada* (1998), y el estudio académico *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993)[5]. Esta manipulación de los datos ofrecidos puede llevar al lector avisado a desconfiar, al menos en parte, de la veracidad de lo que se nos cuenta, y a establecer una distinción entre el "Javier Cercas" personaje y el autor real. Al "Javier Cercas" personaje le casaría entonces la categoría narratológica de "autor implícito representado" (Pozuelo Yvancos 1988: 236), es decir, la instancia autorial que en el texto aparece como autor de *Soldados de Salamina*, que en este caso es también el narrador de la novela[6].

De la misma manera, se cita el artículo "Un secreto esencial" (Cercas 2001: 23-26), en el que se narra la peripecia real[7] de Rafael Sánchez Mazas durante la Guerra Civil y su fusilamiento frustrado en el santuario del Collell. Ese artículo fue realmente escrito por Javier Cercas –después recopilado en *Relatos reales* (2000: 153-156)–, y se reproduce íntegramente en la novela. Por último, en *Soldados de Salamina* se introduce el concepto de "relato real", que es decisivo para entender las estrategias de persuasión del lector que estudiamos. "Javier Cercas", el narrador de la novela, declara: "el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales" (Cercas 2001: 52).

La introducción de esa paradoja del "relato real"[8] subraya la importancia de la equivocidad como estrategia retórica característica de la autoficción, poniendo en primer plano el trasvase en la narración entre lo real y lo ficcional, y

---

[5] Igualmente, como señala Gracia (2001: 245), Cercas trabajaba como profesor universitario y no como periodista, según se dice en la novela (Cercas 2001: 17).

[6] Para una tipología de las voces y niveles en la narración ficcional remitimos a Rimmon-Kennan (1983: 86-105).

[7] Javier Cercas ha insistido en la veracidad de lo narrado en ese artículo, citando incluso fuentes historiográficas (2006: 151-155).

[8] En una nueva traslación de lo real a lo ficcional, en *Soldados de Salamina* se parafrasea la definición del concepto que leemos en el prólogo a *Relatos reales*: "Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad." (Cercas 2000: 16-17).

recuerda los intercambios recíprocos entre ficción y no-ficción señalados por Genette (1991: 53-76). Pensando precisamente en *Soldados de Salamina*, Pozuelo Yvancos escribe que en la autoficción:

> ... el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje [...] lo que hace es ficcionalizar la fuente misma del lenguaje [...] y pueda su escritura nivelar por tanto lo que un novelista ha vivido y lo que ha inventado. "Nivelar" significa ponerlos en un mismo eje de historicidad, pero también en un mismo nivel de ficcionalidad. [...] ¿dónde, fuera del testimonio textual, podría dirimirse la frontera entre lo que realmente se vivió con lo que se imaginó vivido, lo que tuvo lugar y lo que pudo verosímilmente suceder? (Pozuelo Yvancos 2004: 282-283)

De ese casi indiferenciable tránsito entre lo real y lo ficticio, el mismo Pozuelo Yvancos señala: "respecto a su forma y al funcionamiento del sistema de enunciación resulta imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio, por el que un sujeto de enunciación narra sus propias experiencias" (2006: 26). En este punto, Pozuelo Yvancos sigue, como nosotros, la línea pautada por Philippe Lejeune: el género autobiográfico (referencial) se diferencia del ficcional (no referencial) menos por sus elementos formales que por el "contrato de lectura"[9] que establece genéricamente con el lector (1975: 8). También apunta a ello, de manera implícita, la argumentación de Cercas (2006: 111-114) para diferenciar, como veremos, "autor" de "narrador-personaje" en *Soldados de Salamina*.

Esa nivelación entre lo histórico y lo ficcional puede verse como una estrategia de persuasión del lector, destinada a crear un extraño efecto de verosimilitud, un "efecto de realidad" (Barthes 1984: 179-187), mezclando lo realmente ocurrido con lo imaginado. Recordemos la paráfrasis de Roland Barthes de la definición aristotélica[10]: "lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico" (1966a: 14-15). También lo apostillado por Paul Ricoeur: "la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero" (1984: 393). Esta "apariencia de lo verdadero", la "ilusión referencial" (Barthes 1984: 186), es lo que se persigue con la noción tramposa del "relato real", que se quiere cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, pero no deja de ser por ello un relato, esto es una obra de ficción[11]. La inclusión de elementos reales, así como la imitación de

[9] La aproximación de Genette es la misma (1991: 53-76), quien habla de "estatuto oficial del texto y horizonte de lectura" (1991: 55). Así como es la misma también la de Hamburger (1957).

[10] Aristóteles (1953: 15-16 y 2002: 53-55).

[11] La verosimilitud, entendida sobre todo como reproducción fiel de la realidad, frente al idealismo y a lo maravilloso de la novela medieval y a los géneros épicos y dramáticos de la Antigüedad, es una característica de la novela moderna que han resaltado los estudiosos (Fowler 1982, Frye 1977, Pavel 2003, Wellek y Warren 1949). Al considerar la idea de "verosimilitud" conviene tener

la enunciación del relato autobiográfico, podrían interpretarse pues como un ejemplo del vínculo propuesto por Darío Villanueva entre la voluntad estilística del "efecto de realidad" con la figura retórica de la *evidentia* o *demostratio*, "consistente en la representación viva y detallada de una realidad como si se la pusiese ante los ojos del lector" (2004: 152). Considerada bajo este prisma, la estrategia retórica de la autoficción confirmaría el "continuo dinamismo de formas" que provoca la búsqueda del "efecto de realidad", puesto que el "hecho de que los horizontes de expectativa de la audiencia cambien con relativa rapidez impone la búsqueda de nuevas posibilidades estilísticas y compositivas" (Villanueva 2004: 177).

La muestra más memorable de esa mescolanza de lo histórico y lo imaginado la encontramos en la contraposición entre Sánchez Mazas, personaje histórico, y el antiguo combatiente republicano Miralles, personaje de ficción[12] que encarna al anónimo soldado que en la realidad se apiadó del falangista en la hora de su fusilamiento[13]. Y así como el relato autoficcional busca la "apariencia de lo verdadero", el efecto de verosimilitud o realidad, nivelando lo real y lo imaginario, en el mismo sentido opera la confusión deliberada a la que se induce al lector: hacerle tomar al narrador de la novela por el autor empírico o real, artificio que emana de la estrategia textual de la autoficción, y que Cercas subraya (2006: 111-114)[14]. Por mucho que el narrador de *Soldados de Salamina* afirme que eso no es una novela, no por ello deja de ser el libro una novela (los paratextos indican claramente que ese es su estatuto genérico)[15]: "en última instancia el lector nunca debe fiarse del todo del narrador de una novela, en particular si ésta está narrada en primera persona [...] La expresión *unreliable narrator*[16] –narrador no fidedigno– [...] es [...] un pleonasmo indudable: a fin de cuentas, todo narrador, y en particular si es un narrador en primera persona, es siempre *unreliable*" (Cercas 2006: 113-114). En esta confusión buscada de autor y narrador encontramos un camuflaje de la naturaleza ficcional del discurso, su fingimiento de la fuerza ilocutiva de los enunciados no ficcionales[17], que sirve para ganarse la

presente la noción de "mímesis", imitación (Aristóteles 2002, Auerbach 1942, Tatarkiewicz 1976: 301-324).

[12] La naturaleza ficticia de Miralles se insinúa por dos veces en el relato (Cercas 2001: 166 y 170).

[13] En este episodio se muestra además la preocupación ética que anima la escritura de Cercas: "Tanto dal punto di vista letterario quando da quello morale, ciò è davvero miracoloso è il bene, il fatto che ci siano persone buone che, andando oltre la natura umana, che è bestiale, assassina, ripugnante e cannibale, agisce con bontà" (Cercas y Arpaia 2013: 24).

[14] Más arriba hemos propuesto la categoría de "autor implícito representado" para el "Javier Cercas" narrador y personaje de *Soldados de Salamina*.

[15] Una lectura concomitante a la nuestra la hallamos en Gracia (2001: 242, 245, 247-248, 253 y 259).

[16] Booth postuló, como es harto conocido, la idea de "narrador no fidedigno" en su análisis de las obras de Henry James (1961: 339-374), en contraposición con el "narrador fidedigno" de la literatura realista.

[17] Por fuerza ilocutiva o ilocucionaria debe entenderse la capacidad "performativa", ejecutante, de los actos de habla (Austin 1960). Para Austin los enunciados literarios –ficcionales– carecen de fuerza ilocutiva al no estar referidos al mundo real (1960: 63). Según Searle, el autor literario

"confianza" del lector[18], su credulidad, hacerle olvidar que "la novela ficcionaliza cuanto incorpora, incluso cuando se trata de sucesos o personajes reales" (Senabre 2005: 13). O en palabras del mismo Cercas que "la novela es un género que no responde ante la realidad, sino sólo ante sí mismo" (2009: 22).

En el caso de *La velocidad de la luz*, la identificación entre autor, narrador y personaje no es explícita sino tácita. El protagonista y narrador innominado del relato es un escritor que ha sido autor de una novela sobre la Guerra Civil que ha conocido un gran éxito de público y de crítica, una novela cuyo nombre no se da, pero se nos induce a pensar que podría ser *Soldados de Salamina* (Cercas 2005: 153 y 190): "Omito los pormenores de la historia, porque son públicos y más de uno los recordará todavía" (2005: 190). La clave en *La velocidad de la luz* es la referencia explícita a *El inquilino*, que se hace por dos veces en el relato (Cercas 2005: 166 y 232), y permite leer la novela como una autoficción, no explícita, sino sobreentendida. Es decir, en *La velocidad de la luz* la identidad nominal del protagonista con el autor de la obra se hace implícitamente, eventualidad que preveía la definición propuesta por Alberca (2009: 15).

En último lugar, la culminación de este ciclo autoficcional la hallamos en el cuento "La verdad de Agamenón" (Cercas 2006: 269-294)[19]. Si las autoficciones juegan con la noción de identidad personal (Alberca 2007: 33, Pozuelo Yvancos 2006: 10 y 21)[20], o como escribe Cercas con "esa identidad –ese yo que soy yo y no soy yo al mismo tiempo–" (2000: 8), este juego de máscaras alcanza su máxima expresión en el cuento citado, donde el "Javier Cercas", autor de *Soldados de Salamina*, asesina al "Javier Cercas", autor de *La velocidad de la luz* (2006: 294), en una variación en clave de relato pseudo-policíaco[21] del topos literario del doble. El *doppelgänger*, "el que camina al lado" en alemán, es un motivo recurrente en la literatura fantástica que simboliza el desdoblamiento de la personalidad a través de la figura del "demonio" externo (Rank 1932, Roas 2011: 88-94, Todorov 1970b: 190-192). Un demonio que a menudo vampiriza la vida del sujeto original, como en efecto sucede en el cuento de Cercas (2006: 290). A semejanza de

---

–de ficción– habla un lenguaje "no serio" que *finge*, simula, hacer afirmaciones verdaderas (Eco 1994: 85). Para la discusión en torno al estatuto lógico de los enunciados de ficción remitimos también a Eco (1984a), Genette (1991: 35-52), Hamburger (1957), Martínez Bonati (1960 y 1992), Manganelli (1985), Pozuelo Yvancos (1993: 73-86). Una muestra muy interesante de la conciencia de simulación de la fuerza ilocutiva del lenguaje no ficcional en un marco ficcional lo hallamos en *Negra espalda del tiempo* (Marías 1998).

[18] Utilizamos aquí el concepto "Confianza (*Trust*)" como motor de la ficción frente al principio de "Verdad (*Truth*)" que rige el mundo real (Eco 1994: 98).

[19] La naturaleza ficcional y la intencionalidad conclusiva del relato los hallamos subrayados tanto en el subtítulo del volumen *La verdad de Agamenón*, "Crónicas, artículos y un cuento" (2006: 5), como en el título de la portada que precede al cuento mismo: "Un cuento (A modo de epílogo)" (2006: 267).

[20] Alberca ha estudiado en sus trabajos la noción de "autoficción" vinculándola a la idea de la crisis del sujeto en la cultura posmoderna (2007: 19-58).

[21] La estructura del relato, que se presenta como la transcripción de una suerte de interrogatorio policial, recuerda a la del cuento de Juan Benet "Obiter dictum" (2010), un autor admirado por Cercas (1998: 115).

como inferimos que el éxito de *Soldados de Salamina* vampirizó o secuestró la vida de su autor (Cercas 2006: 58-65 y 81-90), y que como ficción se narra en *La velocidad de la luz*.

La naturaleza conscientemente literaria del motivo del doble, y el juego con la tradición, se explicita en las referencias a Paul Auster, Philip Roth, Poe, Dostoievski y Borges que hace el "Javier Cercas" autor de *Soldados de Salamina*, al saber de la existencia de su tocayo y sosias en otra ciudad (2006: 271)[22]. Al simbolizar, por tanto, la problematización o escisión del yo, el motivo del doble puede verse como un juego también con las nociones de autor modelo o autor implícito que postulan una entidad autorial distinta (una estrategia textual distinta) para cada uno de los textos salidos de la pluma de un mismo autor empírico (Eco 1962, 1979 y 1984b)[23]. ¿Quién sabe entonces si el narrador innominado en primera persona de "La verdad de Agamenón" no es acaso un tercer "Javier Cercas", distinto del de los autores de *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*?[24]

En "La verdad de Agamenón", lo fantástico se suma, pues, al procedimiento autofictivo con una finalidad pareja: si la autoficción induce al lector a la vacilación interpretativa mezclando lo autobiográfico y lo imaginado, lo fantástico –según lo define Todorov: "se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño" (1970b: 188)–, en el cuento de Cercas, la aparición del doble que encarna simbólicamente la escisión del sujeto, el "yo que no soy yo", el otro yo que aparece en el acto de la escritura, el otro yo mutado por el éxito.

Si por ahora hemos filiado a la autobiografía el "yo" narrativo en las obras de Cercas, veamos esos otros géneros de los que participa. Para ello nos sirve el concepto de "figuración" que avanza Pozuelo Yvancos (2010). Yvancos vincula el "yo figurado" de ciertas novelas en primera persona al "yo" del ensayo (2010: 30), un género caracterizado por la construcción de la voz de un "yo" que reflexiona y narra a la vez, y como "figurado" no se corresponde enteramente al "yo" real del autor, remitiendo por tanto a lo "fantaseado" e "imaginado", lo ficcional en suma, a lo que apunta la etimología misma de la palabra (2010: 31-35)[25]. A lo

[22] Cercas, de hecho, ya había empleado el motivo del doble en su primera novela larga *El inquilino* (1989).

[23] La noción de "autor implícito" fue ya planteada por Booth en 1961. De la bibliografía abundante sobre las nociones de "autor" o "lector", "modelo" o "implícito", queremos destacar Barthes *et al* (1966b), Genette (1972), Iser (1974 y 1976). De otra parte, Eco, cuyos trabajos hemos citado ya, proporciona un útil listado de referencias sobre el *reader-oriented criticism* (1994: 23).

[24] Una lectura distinta del cuento la encontramos en Alberca (2007: 201-203). En el tríptico que componen las tres obras estudiadas es posible encontrar una huella del procedimiento empleado por Galdós para sus novelas *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889), dos obras conectadas entre sí y que se explican mutuamente (Cercas 1998: 48-49). Cercas, que les dedicó un ensayo (1998: 47-54), califica el procedimiento de Galdós de "espléndido" (1998: 49).

[25] Dada la flexibilidad del concepto de "figuración del yo" de Pozuelo, este término se antoja quizás el más adecuado para definir la escritura de Cercas, que por su idiosincrasia difícilmente se ajusta a las tipologías autofictivas propuestas por Colonna (2004: 93-144).

ficcional tiende también el "yo" del dietario, género del que la escritura de Cercas se nutre para las crónicas de sus "relatos reales" (2000: 7). Pensemos en lo escrito por Gimferrer: mientras el cronista consigna hechos, el escritor de dietarios, aunque los consigne, siempre se explica a sí mismo, por lo que tiene tanto de ambigüedad y tanto de seducción como la propia literatura (1981: 282-283). Los "relatos reales", recordemos, toleran ser leídos como "un dietario un tanto azaroso o desordenado, entre otras cosas porque, como en cualquier dietario, aquí se habla ante todo del *yo*" (Cercas 2000: 7). Lo que, evidentemente, enlaza con la programática afirmación de Montaigne en el prefacio a sus *Essais*: "soy yo mismo el tema de mi libro" (1998: 21).

Esta apropiación que comienza en *Relatos reales* de los recursos de varios géneros de no ficción articulados sobre el "yo", incluye no sólo los de la autobiografía, el ensayo o el dietario, sino los de la crónica periodística y el relato historiográfico también. En *Soldados de Salamina*, lo encontraremos en la biografía/ensayo/crónica de la vida de Rafael Sánchez Mazas (Cercas 2001: 77-140). O en la historia de Rodney Falk, en *La velocidad de la luz*, que se convierte en la crónica de la experiencia bélica de un soldado norteamericano durante la guerra del Vietnam (Cercas 2005: 85-142). Por último, en *Anatomía de un instante*, lo hallamos en la aplicación de las técnicas del "nuevo periodismo" (Wolfe 1973) referidas a hechos del pasado reciente, los que rodean la intentona de golpe de estado del 23-F, que Cercas se propone relatar como un cronista (2009: 25).

Anatomía de un instante se diferencia de *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz* en que no es una autoficción en sentido riguroso, tal como acotábamos la noción al comienzo, ya que se presenta explícitamente como libro de no ficción: "ensayo en forma de crónica o crónica en forma de ensayo. Este libro no es una ficción" (Cercas 2009: contracubierta)[26]. El libro surge de una novela fallida, que el autor desiste de escribir cuando comprueba que el 23-F está ya teñido de ficción, de irrealidad (Cercas 2009: 22-25), por el recuerdo distorsionado[27] en la memoria colectiva de los españoles y el amasijo de teorías conspiratorias que rodean el acontecimiento (Cercas 2009: 14-15). Pero aun sin ser una novela se emplean los recursos narrativos propios de ese género, los procedimientos de "ficcionalización" o "indicios de ficcionalización"[28] (Hamburger 1957), como sucede con los "relatos factuales"[29] (Genette 1991: 74-75) del "nuevo periodismo". Lo que explica la declaración de Cercas: que el libro "no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia [...] y [...] no renuncie del todo a ser leído

[26] A ello responde el abundante aparato crítico en forma de notas y bibliografía que acompaña el libro (Cercas 2009: 439-462).

[27] El más claro: la reiteración con que se emiten periódicamente las icónicas imágenes del 23-F en el aniversario del golpe ha hecho olvidar que la televisión no lo retransmitió en directo (Cercas 2009: 15).

[28] Sirva de ejemplo: "Fue un lunes. El día amaneció soleado en Madrid; hacia la una y media de la tarde el sol dejó de brillar y rachas de viento invernal barrían las calles del centro; hacia las seis y media ya estaba oscureciendo" (Cercas 2009: 86).

[29] La asimilación del "relato factual" ("*factual fiction*") con el "relato real" de Cercas la establece Pozuelo Yvancos (2010: 14).

como una novela" (2009: 26). De ahí que la filiación con el "nuevo periodismo" no sea ociosa: es una cita velada al subtítulo de *Los ejércitos de la noche* (1968), de Norman Mailer, "La Historia como una Novela. La Novela como Historia". De esa relación Cercas declara:

> El *New Journalism* de los años sesenta pretendía, como afirmaba Tom Wolfe, que el periodismo se leyera igual que la novela, entre otras razones porque usaba las estrategias de la novela, pero el resultado no fue sólo que el periodismo canibalizó la novela, sino también que la novela canibalizó el periodismo, digiriendo los recursos de éste y convirtiendo la materia periodística en materia de novela. (Cercas 2011)

Tal vez a *Anatomía de un instante* le convendría entonces el marbete de "novela de no ficción", acuñado por Truman Capote, o mejor, libro de no ficción escrito como una novela. De la porosidad de la novela, su capacidad proteica de incorporar los recursos de otros géneros literarios, de mezclar lo real con lo ficcional, es algo de lo que Cercas es plenamente consciente y sobre lo que ha reflexionado en sus ensayos (1998: 113-133, 2006: 95-100, 101-105 y 251). Ese género que no tiene de suyo una definición clara y unívoca, y cuya elasticidad no posee ningún otro género literario en igual proporción (Senabre 2005: 13)[30], le ha servido para dar cauce a los dos ejes de su obra: el autobiográfico, la reflexión sobre el yo, y el histórico-cronístico, la reflexión sobre los acontecimientos externos. Así, *Soldados de Salamina* es tanto una novela sobre la Guerra Civil, la crónica de las vidas de un falangista y un republicano, como una novela sobre un escritor mediocre que debe forcejear con sus limitaciones. *La velocidad de la luz*, es una novela sobre un escritor víctima de su éxito y a la vez una novela sobre el Vietnam y la historia reciente de América. Como *Anatomía de un instante* es un libro sobre el 23-F, y un libro escrito para comprender a los hombres de la generación de Adolfo Suárez, tibia y residualmente franquistas, como lo era el propio padre de Javier Cercas (2009: 18-19 y 436-437).

Para entender la relación entre esos dos ámbitos a los que alude la obra de Cercas, el histórico y el personal, resulta útil el estudio de la imbricación del discurso narrativo con la representación histórica acometido por Hayden White (1987)[31]. Para White la única significación de la historia es la que le otorga una imaginación narrativa, pues el discurso historiográfico, como el ficcional, otorga coherencia a una serie de hechos acontecidos (1987: 74-78). También Ricoeur ha examinado el vínculo entre narración e historiografía a propósito de la intencio-

[30] Senabre habla de "género de aluvión" para la novela –Cercas emplea el mismo símil (2006: 251)–: por su aparición tardía en la historia de la literatura es intrínseco a su naturaleza incorporar hallazgos y recursos de muchos otros géneros (2004: 13). D. Villanueva escribe que la única norma del género es transgredirlas todas y experimentar con todas las transgresiones (1977: 15). De ese permanente estado de conformación deducía Bajtin la inagotable capacidad de renovación de la novela y su supremacía como género literario moderno (1975: 441-485).

[31] White argumenta, siguiendo a Barthes (1984: 163-177), que, pese a la pretensión científica de la historiografía, el discurso histórico comparte una misma matriz con la narración ficcional (1987: 42-74).

nalidad del relato historiográfico (1984: 290-364). Según Ricoeur, la narración es un acto de construcción que configura unos acontecimientos dispersos, los hace historia (1984: 133). Lo mismo que la novela dota a los hechos que narra de una coherencia que los hace inteligibles, y por esa razón *Anatomía de un instante* era un libro que no renunciaba a ser leído como una novela (Cercas 2009: 25-26).

De ahí que la obra de Cercas se adecúe al concepto de "metaficción historiográfica" desarrollado por Linda Hutcheon (1988 y 1989)[32]. Partiendo de las tesis de White y Ricoeur, David K. Herzberger (1995), ha explicado el discurso sobre el pasado de muchos narradores durante el franquismo y la Transición: mientras la historiografía franquista postuló una visión cerrada y autoritaria de la noción de "verdad histórica"[33] (1995: 15-38), los escritores que en sus obras se propusieron abordar la representación del pasado, lo hicieron en oposición al discurso oficial, subvirtiendo los principios narrativos mismos de la historiografía franquista, su discurso (1995: 37-38 y 144-151)[34]. Todo lo visto hasta ahora nos permite contemplar la obra de Cercas en la órbita de la de esos predecesores[35], que ejemplifican cómo, según Herzberger, el pasado es materia interpretable pero nunca puede ser interpretado de manera cerrada y definitiva (1995: 9). Al problematizar la noción de verdad referencial sobre el pasado (Herzberger 1995: 116-143), esta clase de ficciones que, empleada la terminología de Hutcheon podríamos llamar "metaficciones historiográficas", se vinculan con la autoficción en la medida en que ambas ponen de relieve las fisuras de dos entidades comúnmente tenidas por sólidas: la verdad "objetiva" de la historiografía en el primer caso, la identidad personal en el segundo[36]. En la obra de Javier Cercas, como hemos intentado mostrar, conviven ambos proyectos. Por eso, si Doubrovsky

[32] Esta clase de ficción muestra la necesidad de construir una representación del pasado necesariamente tentativa y parcial, y por ello elabora un discurso opuesto a una visión totalizadora y unívoca de la historia (Hutcheon 1989: 62-70). Así, dichas representaciones construyen mundos de ficción que participan también del ámbito de la experiencia pública, sin pretensiones de reproducir la realidad de manera simplista, sino que se ofrecen como uno de los discursos mediante los cuales construimos nuestras versiones de la realidad, algo que tanto la narrativa realista como el relato historiográfico soslayan (Hutcheon 1988: 105-123).

[33] Un elemento que coincide con la concepción de la escritura como búsqueda de la verdad, según la entiende Cercas (Arpaia 2013).

[34] Referencia inexcusable para el estudio de la vida intelectual bajo el franquismo es Jordan (1990), así como más recientemente Gracia (2004).

[35] Sería interesante establecer una filiación de la obra de Cercas con una novela como *El cuarto de atrás* (Martín Gaite 1978), relato claramente autoficcional donde la autora teje su propia memoria sentimental con la memoria colectiva de la Guerra Civil y la España franquista. Aunque no hay que olvidar que la mirada sobre el pasado se hace desde el lugar histórico de generaciones distintas (Gracia y Ródenas 2011: 8-9).

[36] Samuel Amago propone "self-conscious historiography" en su estudio sobre *Soldados de Salamina* (2006: 156-159), un trabajo que coincide en algunos puntos con nuestra lectura, si bien pasa de soslayo el resto de la obra de Cercas, y no tiene en cuenta a los predecesores españoles, excepto la vinculación que establece entre la novela de Cercas y *Negra espalda del tiempo* en lo que hace a la confusión buscada entre autor y narrador (2006: 144). De su parte, Lozano Mijares sí emplea el concepto de "metaficción historiográfica" y lo sitúa como uno de los modos narrativos más utilizados de la literatura española posmoderna; aunque no atiende en su trabajo a los escritos de Cercas (2007: 287-313).

sostenía que la autoficción no percibe la vida como un todo (1977: contracubierta), la autoficción en Cercas no sólo no percibe la vida como un todo, sino que tampoco lo hace con la historia, con el pasado colectivo.

Obras citadas

Alberca, Manuel (1996): "¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales". En: José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción*. Universidad de Murcia, pp. 175-184.

—— (1999): "En las fronteras de la autobiografía". En: Mario Ledesma Pedraz (ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad de Jaén, pp. 53-75.

—— (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

—— (2009): "El pacto ambiguo (bonus track)", *Ínsula*, n.º 754, pp. 14-18.

Amago, Samuel (2006): *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 144-165.

Aristóteles (1953): *Retórica*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

—— (2002): *Poética*. Madrid, Istmo.

Arpaia, Bruno (ed.) (2013): *Dedica a Javier Cercas*. Pordenone, Dedica.

Auerbach, Erich (1942): *Mímesis*. México, Fondo de Cultura Económica.

Austin, John (1960): *Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós.

Bajtin, Mijail (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Barthes, Roland (1966a): *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo xxi.

—— *et al.* (1966b): *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

—— (1984): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Benet, Juan (2010): "Obiter dictum". En: *Así era entonces. Cuentos completos 2*. Barcelona, Debolsillo, pp. 201-214.

Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Londres, Penguin Books.

Caballé, Anna (1995): *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos xix y xx)*. Málaga, Megazul.

—— (1999): "La ilusión biográfica". En: Mario Ledesma Pedraz (ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad de Jaén, pp. 21-33.

Cercas, Javier (1987): *El móvil*. Barcelona, Tusquets.

—— (1989): *El inquilino*. Barcelona, El Acantilado.

—— (1993): *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona, Sirmio.

—— (1997): *El vientre de la ballena*. Barcelona, Tusquets.

—— (1998): *Una buena temporada*. Editora Regional de Extremadura.

—— (2000): *Relatos reales*. Barcelona, El Acantilado.

—— (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.

—— (2005): *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.

—— (2006): *La verdad de Agamenón*. Barcelona, Tusquets.

—— (2009): *Anatomía de un instante*. Barcelona, Random House-Mondadori.

—— (2011): "La tercera verdad". Disponible en <http://www.elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/130890747850215.html>. Última visita: 22.10.13

—— y Arpaia, Bruno (2013): *L'avventura di escrivere romanzi*. Parma, Ugo Guanda.
Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. París, Tristram.
Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.
Genette, Gérard (1972): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
—— (1977): "Géneros, "tipos", modos". En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, pp. 183-233.
—— (1991): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
Gimferrer, Pere (1981): *Dietari. 1979-1980*. Barcelona, Edicions 62.
Gracia, Jordi (2001): *Hijos de la razón*. Madrid, Edhasa.
—— (2004): *La resistencia silenciosa*. Barcelona, Anagrama.
Gracia, Jordi, y Ródenas, Domingo (2011): *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. En: José-Carlos Mainer (ed.): *Historia de la literatura española*, vol. 7. Barcelona, Crítica.
Eco, Umberto (1962): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
—— (1979): *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
—— (1984a): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
—— (1984b): *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana University Press.
—— (1994): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
Fowler, Alistair (1982): *Kinds of Literature*. Oxford University Press.
Frye, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila.
Herzberger, David K. (1995): *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham/Londres, Duke University Press.
Hamburger, Käte (1957): *Logique des genres littéraires*. París, Seuil.
Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York/Londres, Routledge.
—— (1989): *Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge.
Iser, Wolfgang (1974): *The Implied Reader*. Baltimore, John Hopkins University Press.
—— (1976): *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
Jauss, Hans Robert (1970): *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
Jordan, Barry (1990): *Writing and Politics in Franco's Spain*. Londres/Nueva York, Routledge.
Lecarme, Jacques (1993): "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie. Ritm*, n.º 6, pp. 227-249.
Lejeune, Phillippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.
—— (1986): *Moi aussi*. París, Seuil.
Lozano Mijares, Mº del Pilar (2007): *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco Libros.
Mailer, Norman (1968): *Los ejércitos de la noche*. Barcelona, Anagrama.
Manganelli, Giorgio (1985): "La literatura como mentira". En: Basilio Baltasar (ed.): *Críticas ejemplares*. Palma de Mallorca, Bitzoc, pp. 159-166.
Marchese, Angelo (1978): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara.
Martín Gaite, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino.
Martínez Bonati, Félix (1960): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Ariel.

—— (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Universidad de Murcia.
Montaigne, Michel (de) (1998): *Un libro de buena fe. Ensayos*. Barcelona, Península.
Pavel, Thomas (2003): *Representar la existencia. El pensamiento en la novela*. Barcelona, Crítica.
Pozuelo Yvancos, José María (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
—— (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
—— (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos xx y xxi*. Barcelona, Península.
—— (2006): *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
—— (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Universidad de Valladolid.
Rank, Otto (1932): *Don Juan et le double*. París, Payot.
Ricoeur, Paul (1984): *Tiempo y narración*. Madrid, Siglo xxi.
Rimmon-Kenan, Shlomith (1983): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Nueva York, Routledge.
Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real*. Madrid, Páginas de Espuma.
Senabre, Ricardo (2005): *Metáfora y novela*. Universidad de Valladolid.
Starobinski, Jean (1970): *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus.
Tatarkiewiwcz, Wladislaw (1976): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
Todorov, Tzvetan (1970a): *L'énonciation*. París, Didier/Larousse.
—— (1970b): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
—— (1971): *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.
—— (1978): *Genres in discourse*. Cambridge University Press.
Villanueva, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos.
—— (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid/Gijón, Aceña/Júcar.
—— (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.
Wellek, René y Warren, Austin (1949): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.
White, Hayden (1987): *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.
Wolfe, Thomas (1973): *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 137-153, ISSN: 2255-4505

LAS DOS CARAS DE LA AUTOFICCIÓN EN *LA NOVELA LUMINOSA* DE MARIO LEVRERO

Mariano García
Conicet-Universidad Católica Argentina

Introducción

El lugar que la autoficción ha ocupado en las últimas décadas en la literatura latinoamericana puede deducirse por la importancia y la significación de propuestas tan distintas y personales como la del colombiano Fernando Vallejo, el mexicano Mario Bellatin o el argentino César Aira. Una obra con algo de descubrimiento póstumo en el siglo xxi es también la del uruguayo Mario Levrero, que organiza en su *opus magnum, La novela luminosa* (2005), un desafiante y complejo juego que pone en primer plano su propia figura de autor.

El texto, escrito o más bien retomado, ampliado y finalizado cuando Levrero obtiene en el año 2000 la beca Guggenheim, se articula en dos partes: un extenso prólogo titulado "Diario de la beca" y "La novela luminosa" propiamente dicha; como ocurre en los otros dos títulos de lo que Helena Corbellini llama "trilogía luminosa" ("Diario de un canalla" y *El discurso vacío*), las irrupciones sutiles de la imaginación en la realidad, así como la tendencia a dar una elaborada forma narrativa a los aspectos más prosaicos y menos atractivos de la vida cotidiana confluyen en una obra de difícil caracterización en la que el rótulo de "autoficción" viene enseguida a la mente para ser luego descartado casi con idéntica convicción. De todos modos, la idea misma de editar conjuntamente la "novela" con el "diario de escritura" de esa novela (o más bien de la corrección de esa novela) implica de antemano un arriesgado manifiesto, si no decididamente autoficcional, al menos vinculado con esta escurridiza categoría.

Tras un repaso histórico de ciertos elementos de retórica, será el objeto de este trabajo determinar si *La novela luminosa* de Mario Levrero es un título susceptible de figurar en el canon de autoficción que se inaugura con el siglo XXI.

Actualidad y pasado del giro autobiográfico

Desde una perspectiva general, el texto de Levrero se puede incluir menos problemáticamente en lo que Alberto Giordano caracterizó como "giro autobiográfico" en un artículo de 2007. Allí establecía Giordano un canon de publicaciones recientes donde destacaba la escritura fuertemente subjetiva de títulos como *El discurso vacío* del propio Levrero, *La vida descalzo* de Alan Pauls, el teatro documental de Vivi Tellas, *Un año sin amor* y *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez, algunas publicaciones de Edgardo Cozarinsky y los textos de *Confesionario. Historia de mi vida privada* editado por Cecilia Szperling. En un comentario al trabajo de Giordano en su artículo sobre *Cómo me hice monja,* Patricio Pron (2010: 118) sugiere agregar varios otros: *Derrumbe* de Daniel Guebel, *Era el cielo* de Sergio Bizzio, *Autobiografía médica* de Damián Tabarovski, *Montserrat* de Daniel Link, así como *La vida nueva* de Aira o *Historia del llanto,* nuevamente de Pauls. De estos autores, no obstante, se podría postular igualmente otros títulos que proponen una veta autobiográfica; en el caso concreto de Aira, mencionar solo *La vida nueva* es tan arbitrario como mencionar solo *Cómo me reí* o *La serpiente* o *El juego de los mundos* o *Cumpleaños*.

La lista se extiende a Elvio Gandolfo, Silvio Mattoni, María Moreno y Pron incluye algunos nombres de su propia generación como Laura Alcoba (que en realidad publicó en francés su *Casa de los conejos*) o Félix Bruzzone, títulos estos últimos que abordan la transitada temática de niñez-durante-la-dictadura-argentina. La lista puede seguir ampliándose indefinidamente en la medida que la fórmula de "giro autobiográfico" y "experiencia subjetiva de la dictadura" ha demostrado ser un redituable negocio editorial: la reciente *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López es un ejemplo elocuente.

Siguiendo a Manuel Alberca, Pron atribuye la pérdida de pudor que presupone asumir determinadas intimidades que "en el pasado" supuestamente se referían en forma indirecta a través de invenciones ficcionales, a nuestro presente de *reality shows* y redes sociales en el que la mayoría de los relatos son una mixtura sospechosa de ficción y verdad. Sin embargo, vale recordar, al menos en cuanto al capítulo del pudor, que ya Michel Leiris había adoptado para su autobiografía *L'Aged'homme* el procedimiento de no esquivar en ningún momento la verdad, por muy desdoroso que eso resultase para su persona de autor. El mismo Leiris no pretendía algo más original que quien fundara con esa divisa la subjetividad moderna: Rousseau y sus famosas como por momentos escabrosas *Confessions,* todo lo cual ya fue debidamente tratado por Philippe Lejeune, involuntario instigador del concepto de autoficción, así como por Serge Doubrovsky, su voluntario acuñador[1].

[1] Michel Leiris aclara en el prólogo a su autobiografía que su "regla de juego" –roussoniana al fin

Tal vez el presente de exhibicionismo en redes sociales sea un desafío a los límites del yo, y es seguramente el sondeo de los límites del yo lo que seduce a los escritores y los conduce a la autoficción. Al menos así parece ser en el caso de Levrero (2013: 184) y aunque evidentemente más obvio, resulta más plausible encarar el tema por el lado de la identidad que por el del pudor.

Debido a su relativa –y engañosa– juventud como categoría, con el tema de la autoficción y modalidades afines se observa en algunos casos un contagio con el objeto estudiado: reflexiones, interpretaciones y aseveraciones de la crítica surgen de un presente absoluto (el mismo tipo de temporalidad que caracteriza a los *reality shows* precisamente) que impide reconocer o eventualmente rastrear una vinculación con la tradición en que se inserta este tipo de actitudes retóricas. No se trata de remontarse en cada ocurrencia a los orígenes de la literatura, pero sí de dar cuenta de ciertas estrategias discursivas que, si bien hoy pueden ostentar una especificidad dada por el contexto, no resultan tan originales como por momentos se quiere hacer creer. Sin impugnar la validez de la autoficción como categoría de su tiempo, se la puede estudiar mejor, creemos, ya sea estableciendo un canon particular bien fundamentado y sin pretensiones absolutistas, como es el caso de la persuasiva propuesta de Julio Premat[2], o bien a la luz de algunos elementos precursores, como intentaremos esbozar aquí, de acuerdo a la convicción de que la existencia del fenómeno es anterior a la de su denominación actual, razón por la cual no se toma demasiado en cuenta lo que podríamos llamar su prehistoria.

Si miramos hacia atrás, aunque la brevedad histórica de la literatura rioplatense no permite ir demasiado lejos en el pasado, se puede encontrar un evidente "giro autobiográfico" en la escritura de la generación de 1880. Tanto en Lucio V. Mansilla como en Eduardo Wildeo Miguel Cané ya aparece la tendencia a interponer entre lector y texto un yo discursivo identificado con el yo autoral. Luego, ya más afín a la metaficción, tenemos ese *Tristram Shandy* a la argentina que es el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, donde la materia narrativa es diferida en proliferantes prólogos, y cuya obra en general se caracteriza por un yo autoral omnipresente[3]. Sin embargo, la autoficción espe-

---

y al cabo– es la de un compromiso profundo con la verdad, según una concepción de la literatura que consiste en "iluminar ciertas cosas para sí al mismo tiempo que se las hace comunicables a otros" (1939: 21). Este compromiso es equiparado al peligro y al arte de la tauromaquia; vale decir, conquistar para la escritura un riesgo del que generalmente carece. De Rousseau tenemos, nada más comenzar, el famoso introito a sus *Confessions:* "Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi" (Rousseau 1964: 6). Para Lejeune y su relación con el concepto de autoficción *vid.* Gasparini (2008), especialmente el cap. III.

[2] En *Héroes sin atributos* Premat propone un canon moderno de la literatura argentina a partir de la autorrepresentación paradójica y negativa de sus autores, que encuentran una actitud fundacional en el gesto (más que en la obra) de Macedonio Fernández, centro de dicho canon.

[3] Aunque comenzada hacia 1927, *Museo de la novela de la Eterna* fue publicada póstumamente en 1967, en una reconstrucción tentativa hecha por Adolfo de Obieta, hijo del escritor. Muy ligada a esta obra está también *Una novela que comienza*, publicada en Chile en 1940, metanarración con una teoría de los lectores de comienzos de novela y con algunos personajes e ideas de *Museo de la novela de la Eterna*. Cf. Vecchio (2003) y Attala (2009). Cf. también el capítulo sobre Macedonio en Premat (2009).

cíficamente se establece de manera definitivaen el siglo xx con la más brillante creación de Macedonio Fernández: su discípulo Jorge Luis Borges, hábil cultor de mecanismos autoficcionales, y en menor medida con Ernesto Sábato en su *Abadón el exterminador,* sin olvidar a un huésped de la Argentina por veinte años como el polaco Witold Gombrowicz. Más tarde, textos como *El frasquito* de Luis Gusmán o gran parte de la obra de Copi, Osvaldo Lamborghini y Ricardo Piglia ponen en primer plano esta modalidad, que se seguirá imponiendo como uno de los recursos característicos de la literatura posmoderna (McHale 1987).

Antes de llegar a Mario Levrero, en la orilla oriental encontramos momentos autoficcionales en la obra de Horacio Quiroga (*Los desterrados*), Felisberto Hernández (*Por los tiempos de Clemente Colling, Tierras de la memoria*) y en la prosa alucinada de Marosa di Giorgio, nombres todos que forman parte de una lista que está lejos de ser exhaustiva, ya que esta modalidad, evidentemente, acompaña desde siempre a la literatura y dialoga o se contrapone a otras formas contemporáneas más objetivas.

Funciones conjeturales de la autoficción

A juzgar por la bibliografía teórica, el estatuto de autoficción es susceptible de permanentes correcciones y la aparición o descubrimiento de cada nuevo ejemplar desafía las clasificaciones ya hechas sacudiendo y problematizando la poética autoficcional. Por lo tanto, no parece que se pueda generalizar fácilmente sobre lo que implica el uso de este recurso en el caso de los autores mencionados.

Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010: 9-13) destacan cinco posiciones opuestas en los estudios actuales de autoficción: 1) la que considera a la autoficción como un híbrido entre textos ficcionales y textos factuales; 2) la autoficción como derivado de la picaresca, género que suplió la larga ausencia de la autobiografía en España; 3) la autoficción como derivado de la novela autobiográfica; 4) como variante de la autobiografía real pero donde la ambigüedad entre lo fingido y lo serio resulta productiva; 5) como derivado del antiguo fenómeno de la "autofabulación". Es Vincent Colonna quien sostiene esta última postura, la más abarcadora y en la que podemos inscribir nuestro propio aporte.

Como solución clasificatoria, Colonna propone dividir los textos según su diégesis verosímil o inverosímil por un lado, y por otro según el empleo de ciertas técnicas narrativas específicas que incluyen la posición del autor frente a la diégesis, lo que da cuatro tipos autoficcionales: a) la autoficción biográfica que se populariza a partir de la Revolución Francesa con obras como la de Restif de la Bretonne; b) autoficción especular que muestra un breve reflejo del autor en su obra, a la manera de Cervantes en el *Quijote;* c) la autoficción fantástica o inverosímil, según la practican Borges o Gombrowicz; d) la autoficción intrusa o autorial, en la que el narrador (no así el autor) interviene con comentarios, al estilo de Balzac (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 13).

Parafraseando al Borges de "Magias parciales del Quijote", podríamos decir que, tanto como los protagonistas de una obra que aparecen leyendo esa misma obra, la presencia del autor en su propia ficción hace vacilar las categorías

del ser al sugerir, por simetría retrospectiva, la posibilidad de que la realidad sea ficción: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (1974: 669).

La presencia del autor en su ficción puede servir también para desarrollar la conocida analogía del autor como demiurgo: si los posibles narrativos de la ficción representan un heterocosmos en el que se yuxtaponen los planos de la ficción y de la realidad, debido a los muchos referentes que comparten ambos planos, el corolario de este heterocosmos es el poder demiúrgico o cuasi divino del autor, tal como lo practicaron Sterne, Diderot y lo teorizó Friedrich Schlegel. Frente a la idea paralizante del infinito, que a partir del Renacimiento desplaza al hombre del centro del universo, el poeta opondrá una afirmación irónica de su capacidad de construcción y destrucción a través de sus textos-mundo (McHale 1987: 27-30; Doležel 1999: *passim*).

Sin embargo, otra actitud posible es la del autor que quiere decir algo sobre sí mismo sin limitarse a un relato verídico, ya sea que aparezca como personaje secundario en una narración en tercera persona (César Aira en su novela *Embalse*) o en una de varias fotografías (Mario Bellatin en su *Biografía ilustrada de Mishima*) ya sea que manifieste en primera persona la visión exuberante de una realidad transfigurada (*Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio[4]). Más allá de la actitud en general lúdica –pero no necesariamente– que implica la mezcla de ficción y realidad (aunque para muchos escritores las ficciones que imaginan son parte, y una parte muy importante, de su realidad, como veremos pronto con Levrero), se puede pensar también en un motivo ético cuya formulación caracterizaríamos en las antípodas de la actitud de Tolstoi frente a sus personajes ("el premio y el castigo están en mis manos"): el autor democráticamente baja de su pedestal y se somete voluntariamente a las peripecias a que somete al resto de sus personajes para compartirlas con ellos y, al vivenciarlas, volverlas más reales para él mismo y por consiguiente para su transmisión al lector. Digamos que se trata de una estrategia psicológica por parte del autor para utilizar sin culpa los datos de la realidad y sobre todo de la gente que le rodea.

No debemos olvidar tampoco que la boga de la autoficción es paralela a la práctica insistente de artistas plásticos y fotógrafos que emplean su propio cuerpo como medio del arte. Nos puede servir como indicio para el terreno literario lo que dice al respecto Hans Belting:

> El artista produce imágenes en su propio cuerpo y con su propio cuerpo con el fin de afirmarse por medio de esta 'presencia real' frente a la crisis de las imá-

[4] Con Marosa di Giorgio hay que hacer la salvedad de que su prosa está fuertemente teñida de un impulso lírico (ella misma hablaba de sus obras como "poemas"), género en el que, como se sabe, predomina la presencia de un yo. Esta salvedad nos lleva a preguntarnos si este tipo de yo en la prosa no es acaso una migración de la poesía, como bien podría demostrarlo la sátira antigua de cuño horaciano, donde el yo aparece explícitamente como personaje y se narran distintas situaciones cotidianas y personales que mezclan lo alto y lo bajo (con especial insistencia en lo bajo). Es precisamente con la sistemática mezcla de prosa y poesía que se da en la menipea antigua (Relihan 1993) que pudo producirse este desplazamiento.

> genes analógicas y miméticas. Al mismo tiempo, mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) se rebela en contra del monopolio de la realidad medial, que con tanta fuerza usurpa el mundo de los cuerpos. Finalmente [...] el artista busca resolver con esto el problema de la encarnación, que ha sido siempre el problema de las imágenes. (Belting 2007: 113)

En cualquier caso, queda claro que lo que lleva a abordar con tanta insistencia la autoficción o recursos similares reside en el poder de perturbar las construcciones habituales o previsibles sobre la identidad, como resultado del largo proceso comenzado en el siglo xx con el psicoanálisis y llevado a sus últimas consecuencias con la "muerte del autor" proclamada por Barthes y Foucault, proclama a la que para muchos la autoficción es una airada respuesta. En tal sentido, el tipo de identidad fluctuante que propone la autoficción se acomoda mejor a la concepción no esencialista de la identidad que caracteriza la experiencia moderna, con su corolario de inacabamiento y fragmentación (Arfuch 2005: 24).

El desdoblamiento irónico

Lo invariable es que en cualquiera de estos casos prevalece el desdoblamiento, un diálogo más o menos exasperado, más o menos explícito, del autor con sus materiales, con su obra, con el lector o público o consigo mismo. Este desdoblamiento funda una actitud que es a la vez una modalidad y una figura retórica: la ironía. Ironía que sirve para distanciar no solo al lector sino al propio autor, para destruir aunque sea por unos instantes la voluntaria suspensión de la incredulidad, para compartir o invitar a la crítica, para poner en duda ciertas verdades apodícticas o para exhibir la construcción ficcional, entre muchas otras cosas. Se me objetará que todo esto pertenece más bien al terreno de la metaficción, pero la tendencia a confundirse o a encontrarse con la autoficción puede que demuestre que metaficción y autoficción comparten una misma raíz retórica.

La ironía, como sensibilidad, está en la base histórica de las operaciones de intrusión del autor en la ficción, pese a que ni Genette (en *Fiction et diction*, *Metalepsis* o *Palimpsestes*) ni Vincent Colonna, el gran especialista en autoficción, se detienen demasiado en ella. Es en cambio Paul de Man el que insistió bastante con una figura que aparece muy ligada a todo esto: se trata de la parábasis, también conocida como *digressio* en la retórica latina. Παράβασις en griego significa transgresión, violación, falta; también marcha, avance. El término tenía un uso específico en los coros de la Comedia Antigua: usualmente cerca del final de la obra, sin máscaras, el coro se adelantaba y se dirigía directamente a la audiencia en un discurso que contenía las consideraciones personales del autor sobre algún tópico religioso o político (Cuddon 1992: 676). En la retórica latina, Cicerón, Quintiliano y pseudo-Longino, entre otros, discuten sobre la conveniencia o inconveniencia de estas digresiones, también denominadas παρέκβασις o incluso παραδιήγησις, si bien esta última es una digresión sobre asuntos ajenos al caso, en tanto que la digresión guarda relación con los hechos descriptos en la *narratio*. Es Filodemo el que apunta que muchas digresiones pueden ser causa

de oscuridad (Dean Anderson 2000: 85-6) y hay que creerle ya que, en tanto la ironía es una "parábasis permanente" (De Man 1979: 300), esas continuas digresiones dan como resultado la imposibilidad de narrar del *Tristram Shandy* o aun la de la *Novela luminosa* de Levrero, sobre la que hablaremos en breve.

La parábasis, como figura de pensamiento, guarda estrecha relación con una figura de construcción, el anacoluto, pues ambas interrumpen las expectativas de un determinado modelo gramatical o retórico. Como digresión, aparte, *intervention d'auteur* o *aus der Rolle fallen*, la parábasis implica claramente la interrupción de un discurso, tal como lo afirmó uno de los importantes teóricos románticos de la ironía, Friedrich Schlegel, a propósito del teatro de su amigo Ludwig Tieck (De Man 1979: 300). También se conecta con una figura de palabra o tropo como la metalepsis, asociada a la inversión de relaciones causales, en el plano retórico, y a saltos de nivel narrativo o a la intrusión del autor en el plano diegético. Como queda dicho, se encuentra estrechamente vinculada con el tropo de la ironía.

Aquí debemos detenernos para considerar la diferencia entre la intrusión o "metalepsis de autor", por una parte, cuya misión es destruir la ilusión ficcional, burlarse de las convenciones retóricas exponiendo el proceso de composición como materia del capricho autoral (Baldick 1990:192) y por otra parte la presencia del autor como personaje, que muchas veces sirve a lo contrario: reforzar la ilusión ficcional con referentes "reales" o realemas tales como la identidad del autor, como es el caso de Dante, o la presencia de Borges en cuentos como "Tlön Uqbar Orbis Tertius" o "El Aleph", donde además, la ironía puede aparecer reducida en comparación con la parábasis. En síntesis, es posible diferenciar entre la intrusión ostensible del autor en el nivel discursivo (a la manera de Sterne, Diderot o Macedonio Fernández, vale decir: la metaficción a secas) y la intrusión o más bien la presencia del autor en el nivel propiamente diegético (Borges, Copi, Aira; vale decir: la autoficción). Históricamente no se puede decir que una sea anterior a la otra, o que una sea una especificación de la otra. Por otra parte, existe desde luego la posibilidad de que estas dos modalidades se den explícita o implícitamente en un solo texto, como es, espero demostrarlo, el caso del texto de Levrero.

La novela luminosa de Mario Levrero

La novela luminosa se publicó en forma póstuma en 2005, al año de la muerte de su autor[5]. Presenta una estructura heterogénea cuya enrevesada cronología resulta significativa a los efectos de nuestro trabajo. "La novela luminosa" propiamente dicha es un texto de siete capítulos motivado por el temor a la muerte ante la perspectiva de una operación de vesícula, que Levrero dejara in-

[5] Para un análisis de *La novela luminosa* desde el concepto de "escritura mala" y culpa, cf. Montaldo (2011); sobre la relación de Levrero con las imágenes y sobre su mito de escritor, v. el primer capítulo ("Mario Levrero para armar") del estudio monográfico de Montoya (2013). Por último, sobre la representación de la escena de la escritura en este texto, cf. el capítulo "Un discurso potencial" en Laddaga (2010).

concluso en 1984 tras la larga convalecencia posterior a la intervención quirúrgica. En el año 2000, con una beca de la fundación Guggenheim, Levrero gozó de un año entero para corregir aquel texto inédito, al que, además de la corrección de lo ya escrito y la eliminación de dos capítulos considerados incorregibles, solo consiguió agregarle el texto que lo cierra, titulado "Primera comunión" y que según el autor guarda unidad temática pero ya no estilística con los otros capítulos. En cambio, durante todo ese año, entre agosto de 2000 y agosto de 2001, llevó un diario cuyo objetivo era "poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito" (2005: 23). Este diario, planteado como un desorbitado prólogo, coloca al texto en la tradición muy metatextual de la procrastinación, el aplazamiento (o más derrideanamente la diferencia), la postergación lúdica de un núcleo que acaso no exista.

El volumen, tal como se presenta al lector, consta pues de un "Prefacio histórico a la novela luminosa", fechado entre agosto de 1999 y octubre de 2002, el "Diario de la beca", fechado como dijimos entre agosto de 2000 y agosto de 2001 y que el autor caracteriza como prólogo, la "Novela luminosa", de 1984, que ofrece solo cinco de los presuntamente siete capítulos originales, el texto "Primera comunión", a modo de epílogo de la "Novela luminosa", contemporáneo al año de beca, y por fin un "Epílogo del diario", fechado en octubre de 2002 y, según se puede deducir, último texto escrito de todo el conjunto. Como vemos, hay abundantes saltos temporales en la redacción, todos minuciosamente atestiguados por el narrador, que firma con las iniciales M. L. Como en una suerte de obra abierta, Levrero (2005: 19) admite que otros textos publicados aparte, como "Diario de un canalla" y *El discurso vacío,* son también continuación de la novela luminosa, pero que incluirlos aquí hubiera sido excesivo.

El "Prefacio histórico", además de dar cuenta de la llamativa estructura que presenta, explica las razones de la interrupción de la novela luminosa: su origen había sido referir la obsesión asociada a una imagen de gran trascendencia personal, pero como Levrero tenía la teoría de que las experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen, "es imposible llevarlas al papel" (2005: 13). Sin embargo, una intervención quirúrgica inminente y el consecuente miedo a morir lo impulsaron a intentar, pese a todo, ese imposible que es a la vez un absoluto.

Por razones de espacio, mi interés se enfocará sobre todo en la "Novela luminosa", el texto original a partir de la cual brotan sucesivamente los abundantes paratextos, o más específicamente peritextos (Genette en Colonna 2004: 77) que la enmarcan y la prolongan.

El primer capítulo nos arroja sin preámbulos frente a una imagen metatextual o en abismo: el narrador se ve a sí mismo escribiendo con lapicera de tinta sobre una hoja de papel blanco. De inmediato, aunque sea algo "completamente independiente" de esa imagen, afirma su voluntad de escribir sobre ciertas experiencias personales que caen bajo el rótulo general de "novela luminosa" y que se contrapone a una "novela oscura" cuyo título no menciona[6] pero que

[6] Lo que permite suponer dentro de los textos que esa novela oscura es *Desplazamientos* es

según el narrador genera en él la misma impotencia e imposibilidades creativas. Admite que la forma más adecuada y más honesta de resolver la novela luminosa sería la autobiográfica, para poder enlazar en un continuo las experiencias luminosas; sin embargo "no debe tratarse de una autobiografía con todas las de la ley, puesto que sería probablemente el libro más soso que pudiera escribirse" (2005: 456). A partir de aquí, el narrador se afianza entonces en el interés por dar prioridad al factor narrativo antes que al factor meramente referencial e incluso cronológico. Por consiguiente, en lugar de comenzar con su nacimiento físico, lo hará con su "nacimiento espiritual". Así pues se van encadenando, en forma más fenomenológica que lógica, una serie de experiencias que quedan rigurosamente fuera de lo demostrable: la visión de un perro que lo lleva a reflexionar sobre su resistencia a las ideas frente a las imágenes (tópico titulado "la prohibición de pensar"); la creación conjunta de un ser inmaterial al hacer el amor con una amiga; el aborto secreto de esta amiga, cuyo perdón al narrador se confunde para él con el perdón de Dios; la leche que esta le ofrece al narrador de su propio pecho, imagen simbólicamente antitética que también pertenece al mundo de la "novela oscura".

Sin embargo, hay que destacar que en general, pero sobre todo hacia el final de su vida, en la etapa de la trilogía luminosa, Levrero insistió mucho en que lo que aparecía en sus libros era "real" pero interiorizado y vuelto subjetivo: "[...] hay objetos exteriores que simbolizan objetos o procesos interiores"; "Mis historias no son fantásticas. [...] Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero sí son reales los mecanismos psicológicos, la simbología que está expresando un mundo espiritual, absolutamente real"; "[...] yo insisto mucho con el tema de que es realismo [...] la gente se sitúa en un lado de la realidad y me ponen a mí en el otro, como si lo que yo escribo no fuera real", "[...] todo lo que escribí fue de alguna manera 'vivido'; no trabajo con invenciones intelectuales, sino que escribo [...] mirando hacia adentro y observando lo que allí veo (Levrero 2013: 41, 51, 138 y 163); "[...] mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones" (Levrero 2007: 122). Podríamos resumir diciendo que el efecto fantástico en Levrero no es otra cosa que el producto de una fuerte subjetivación de la realidad (filtrada a menudo por la dimensión onírica, tal como se evidencia en la llamada trilogía involuntaria) y que las esporádicas invasiones autobiográficas en su escritura se convirtieron en un tema dominante hacia el final de su carrera. Esto nos obliga a movernos con cuidado a la hora de considerar lo ficcional o no ficcional en Levrero.

En este primer capítulo nos encontramos con cuatro aspectos fundamentales: 1) el elemento mágico o parapsicológico, elemento que se conecta con el

---

al menos un elemento: la imagen obsesiva de la mujer dando de mamar a un hombre adulto, presente también en el primer capítulo de la *Novela luminosa*. Fuera del texto, Levrero aclaró en varias entrevistas la vinculación de estas dos novelas al modo junguiano de opuestos complementarios; de hecho, un título previo de *Desplazamientos* fue *La sombra,* que atestigua, más allá de las propias declaraciones de Levrero, la impronta de Jung en gran parte de su obra. Cf. la serie de entrevistas a Mario Levrero compiladas por Elvio Gandolfo (2013: 32, 35,45 y 69).

absoluto y con Dios: o sea la trascendencia que se intenta expresar a lo largo de toda la novela; 2) la presencia de las mujeres –llamadas sucesivamente A, B, C, etc., pero también con saltos caprichosos en el abecedario, por motivos que no se explicitan del todo– como mediadoras de la experiencia luminosa[7]; 3) una línea cronológica y narrativa permanentemente alterada por la cualidad digresiva del discurso; y por sobre todo esto 4) la constatación de la presencia del *daimon*, "alma, demonio o espíritu"–también el inconsciente– (2005: 458) al que el narrador atribuye la inspiración y, por extensión, la escritura, principio del desdoblamiento que pone en marcha la ironía y la permanente parábasis que llena el texto de corchetes, paréntesis, guiones, y en el que además el narrador atestigua revisiones, correcciones y relecturas de su texto que desvían y desorientan al lector (por ejemplo p. 482).

De estos cuatro puntos interesa especialmente el último a los efectos de nuestro trabajo. El *daimon,* en múltiples ocasiones invocado, tan venerado como temido, establece la lógica dualista, la presencia permanente de "dos caras", no solo de este texto sino de la obra de nuestro autor: Mario Levrero/Jorge Varlotta[8], novela luminosa/novela oscura, diario/novela, escritor/(re)lector, escritor/corrector, idea/imagen, psicología/parapsicología son algunas de las oposiciones más evidentes. La "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", publicada en la *Revista Iberoamericana,* es una significativa muestra de esta tendencia, ya que allí Levrero se desdobla en Mario Levrero y el Entrevistador. Entre otras cosas aborda el tema de la eventual presencia autobiográfica en su obra: "Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías" (1992: 1171), es decir, experiencias espirituales como las que constituyen *La novela luminosa*, que la alejan del terreno de lo estrictamente biográfico y que permiten considerarla una autoficción, si nos atenemos a la explícita vinculación genérica de "novela" que aparece ya desde el título, aunque queda claro que este y los otros textos levrerianos arriba mencionados no cumplen con la ortodoxia autoficcional sino que, para el crítico, tienden a problematizarla. La ausencia del nombre (aunque varios indicios establezcan la identidad implícita autor/narrador) y el procedimiento mismo de escritura (que bien podría caracterizarse como "autobiografía psíquica" según la atinada fórmula de Álvaro Matus en Levrero 2013: 198) serían por lo menos los dos elementos que ponen en cuestión su sencilla adscripción a la literatura autoficcional.

En todo caso, podríamos postular al menos que tanto este texto como los que se vinculan a él (*El discurso vacío,* "El diario de un canalla" y por qué no, la

[7] El rol de guía que asumen las mujeres en Levrero se evidenciaba ya en su trilogía involuntaria, si bien vale tener en cuenta que la ambigüedad que reviste lo femenino queda tematizada en la dualidad de la protagonista en su novela *Fauna*.

[8] Jorge Mario Varlotta Levrero era su nombre completo, que el autor convirtió en su "seudónimo" "Mario Levrero" para la mayoría de sus títulos y "Jorge Varlotta" para firmar un folletín que consideraba "menor" y unos guiones (Levrero 2013: 49-50). También firmó, sobre todo en revistas de humor y entretenimientos, con los seudónimos Tía Encarnación, Ange de la Branche, Dr. Lavalleja Bartleby, J. Vrlachki, Edipus Leroi, Sofanor Rigby, Profesor Hybris, Alvar Tot, Jalbert Klutch, Profesor Off. V. la bibliografía de Pablo Rocca (1992).

misma "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", que implica en buena medida una ficcionalización y que podría ser un ejemplo de lo que Levrero entiende por "real") oscilan entre la metaficción y la autoficción, el desgarramiento autoral entre destruir la ilusión ficcional o realzarla, y que la condición de desdoblamiento de la primera es igualmente necesaria en la segunda. En consecuencia, no sería aventurado afirmar que el doble carácter meta y autoficcional de estos textos levrerianos remite a esa raíz común de la que hablamos más arriba por la cual meta y autoficción tienden a confluir o a encontrarse en algunas escrituras.

El capítulo segundo nos lleva a un año antes de lo narrado en el primero, y ahora el tópico tratado es el de "la prohibición de amar", a través de tres mujeres que se suman a las así llamadas A y B. Allí admite que lo narrado en el capítulo primero "está plagado de errores y mentiras involuntarias" (2005: 471) de modo que será necesario comenzar este capítulo "corrigiendo algunos errores y completando algunas informaciones del capítulo precedente" (2005: 472) aunque una página más adelante tenga que reconocer que se está "metiendo en un lío tremendo". Y agrega: "No puedo seguir honestamente con esta narración sin explicar exactamente cómo había sido mi vida hasta ese momento, pero tampoco me puedo ir del tema ni romper la línea argumental de tal forma que se haga añicos" (2005: 474).

No pasa mucho sin que aparezca la hipotética voz de los lectores, voz de autoridad que se manifiesta en las mayúsculas y a la que el narrador luego designa en realidad como su superyó (2005: 477). La dimensión dual afecta asimismo la oposición vida/novela, que amenaza con invertirse: "Vivo para la novela; pienso en ella todo el tiempo; paso en limpio las hojas del borrador, añado y podo, y pienso, pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un discurso, en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad" (2005: 480).

El capítulo tercero pretende abordar la experiencia crucial con un racimo de uvas, pero nuevamente por obra de la digresión ese racimo no llegará, y a cambio tendremos un relato de su experiencia con la mujer-diosa G y la prostituta H, así como un diálogo del lector con el narrador. En cambio el capítulo siguiente resulta ser un anfibio capítulo "tercero-cuarto": esta forma metaléptica de salirse del marco previsible responde al hecho de que el racimo de uvas diferido se cuela en este capítulo. Sin embargo, lo que se presenta es en primer lugar una Teoría Global de la Vida del narrador en la que éste se ve infinitamente multiplicado en pequeños yoes (2005: 507), vale decir, aquella multiplicación y potenciación en una infinita serie de espejos que Friedrich Schlegel atribuía al valor irónico de la poesía romántica, el desdoblamiento llevado a su exasperación, una dialéctica que aspira al absoluto pero que es incapaz de presentar una síntesis (De Man 1971: 220-221)[9].

La experiencia de las uvas milagrosas está precedida por una larga anécdota sobre el mundo de las hormigas, otra sobre arañas y otra más sobre pulgas,

[9] De manera análoga, *El lugar* presentaba una serie infinita de cuartos idénticos como pesadilla de la repetición, así como *Desplazamientos* repite textualmente párrafos enteros como un laberinto verbal de espejos.

adelanto de la "participación mística" del narrador con la naturaleza, que sigue hasta el final.[10] En cuanto a las uvas en sí, un racimo olvidado que encuentra en el parral de la casa de verano donde descansa, es interpretado como una señal de la existencia de Dios, y representa "la transición, el eje, el punto de máxima gravedad entre una forma de vivir, de ser y de pensar, y otra, completamente distinta, que tuvo que abrirse paso destrozando la anterior"[11] (Levrero 2005: 521), lo cual explica quizá la extraña titulación bisagra de "capítulo tercero-cuarto".

Pero el capítulo siguiente también es "cuarto-quinto", y ataca ya sin rodeos los problemas metafísicos y trascendentes hasta entonces insinuados o digresivamente evocados: la visión de una araña atacada por una avispa hace que el narrador pierda su punto de vista superior y central: toda forma de vida se le hace equivalente (2005: 524) puesto que el yo humano, a diferencia del yo regresivo de la *participation mystique,* está hipertrofiado y por ende el sentido general de la vida es poco claro y la realidad, insatisfactoria (2005: 525). Esta participación mística la tendrá el narrador al final del capítulo con una roca a la que siente palpitar y con la que tiene una conversación de la que se desprende otro tema clave de la novela: el de la iluminación súbita.

> No espere [el lector] que le cuente lo que conversamos con la roca, pues lo ignoro. Pero estoy seguro de haber aprendido, ambos, secretos de la vida que, después, habrán ido aflorando de a poco, en los momentos de necesidad. En eso consiste el verdadero aprendizaje. No saber que se sabe, y de pronto saber. (Levrero 2005: 531)

La participación mística es la capacidad de desdoblarse, incluso de multiplicarse al infinito; una manera de disolver el yo en la naturaleza, del mismo modo en que el autor disuelve su yo en distintos personajes.

"Primera comunión" cierra el ciclo de experiencias místico-luminosas con una dirección más segura y menos errática que todo lo anterior, y culmina esta historia de búsqueda con la experiencia de cómo el narrador, ya adulto, toma este sacramento de la iglesia católica gracias a un sacerdote del que se hace amigo. Si bien aquí lo que podríamos llamar el demonio de la digresión aparece relativamente controlado, el relato alcanza un momento notable en la descripción de las vísperas de la comunión, porque implica el último y más espectacular desdoblamiento. El narrador va a oír la misa oficiada por su amigo Cándido y tiene la molesta sensación de que llueve dentro de la iglesia:

---

[10] El protagonismo de los animales en Levrero es destacable: desde el pichón del "Diario de un canalla", pasando por el perro y el gato de *El discurso vacío* hasta la asombrosa saga de las palomas en *La novela luminosa*, la presencia animal parece tematizar la falta de tema y los peligros de un discurso que se deforma.

[11] En otro lugar Levrero habla de "esa etapa que Jung llama la segunda mitad de la vida, la que uno tiene que vivir al revés de lo que vivió anteriormente. [...] el introvertido en la segunda etapa de la vida tiene que conquistar también el mundo exterior. A la inversa, quien fue extrovertido durante la primera etapa se da cuenta luego de que debe mirar hacia adentro" (Levrero 2013: 116). De este cambio surge para Levrero el "Diario del canalla" y su giro hacia las autobiografías psíquicas.

> ... al fin me di cuenta de que no estaba lloviendo, sino que mis ojos estaban llorando. Digo mis ojos porque yo, todavía, no había empezado a llorar; estaba totalmente ajeno a lo que estaba sucediendo en mi interior, o quién sabe dónde –en ese lugar donde se generan los sentimientos–. Y lleno de confusión al sentir que las lágrimas me resbalaban por las mejillas y me seguían mojando la camisa, quedé unos instantes en el mayor desconcierto, y bastante asustado, porque no estaba acostumbrado a esa esquizofrenia que permitía que alguien llorara en mí y que yo me enterara sólo por deducción. (Levrero 2005: 555)

Tras este, el punto más extremo de la disociación, se produce la integración: más allá de sus implicaciones religiosas o místicas, la "primera comunión" establece a la larga una comunicación del yo consigo mismo. Reintegrado el yo, la ironía se diluye y el texto no puede sino terminar.

Conclusión a *La novela luminosa*

Esta coda, que viene a cerrar prolijamente la "novela luminosa", es un agregado cuya perfección, contemporánea a la del "Diario de la beca", aparece desfasada frente al proyecto original, necesariamente inconcluso y necesariamente imposible, como lo admite el propio Levrero en el prólogo.

La "novela luminosa" pone a funcionar aquello que Walter Benjamin, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, veía como la ironización de la forma, que "consiste en una destrucción deliberada de la forma", no en una recuperación estética sino, al contrario, en una destrucción radical y completa de la forma. Esta instancia objetiva del arte, en otras palabras, es el acto crítico que arruina la forma a través del análisis y la destruye a través de la desmitificación (Benjamin 2006: 84). La ironía es la negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa (De Man 1996: 259).

Desde otro punto de vista, que tiene su fundamento en la asociación freudiana entre narcisismo y melancolía, Julio Premat (2009: 52-3) también ha subrayado la relación entre el exhibicionismo irónico del yo autoral y cierta tradición de la melancolía occidental que presupone una dilución de la forma: la melancolía como "enfermedad de la forma", como "atracción o impregnación de lo informe". La poética de Levrero, en particular en lo que atañe a su trilogía luminosa, constituye en tal sentido un acabado documento de poética melancólica, tanto desde sus operaciones formales como desde la actitud anímica del narrador.

Más allá del humor, del aparte bufo permanente, se revela, no solo en la lectura de "La novela luminosa" sino especialmente a lo largo de todo el "Diario de la beca" aquello que Peter Szondi considera como el tema de la ironía romántica y que creo se puede aplicar a la ironía en general:

> ... es el hombre aislado, alienado, que se ha convertido en objeto de su propia reflexión y cuya conciencia le ha quitado la capacidad de actuar. Nostálgicamente aspira hacia la unidad y la infinidad; el mundo se le aparece dividido y finito. [...] En un acto reflexivo de permanente expansión intenta establecer un

> punto de vista más allá de sí mismo y resolver la tensión entre él y el mundo en el nivel de la ficción. [...] La ironía solo permite plenitud en el pasado y en el futuro; mide lo que sea que encuentre en el presente con la vara de lo infinito y por consiguiente lo destruye. El conocimiento de su propia impotencia impide al ironista respetar sus logros: en esto reside su peligro. Asumiendo esto sobre sí mismo, cierra el camino a su plenitud. Cada logro se vuelve a su vez inadecuado y finalmente conduce al vacío: en esto reside su tragedia. (Szondi en De Man 1971: 219, trad. mía)

La novela luminosa de Mario Levrero presenta una estructura dialógica que pone en primer plano, en sus distintos niveles, el desdoblamiento entre autor implícito y autor como personaje: el diario dialoga con la novela, así como el autor, dentro y fuera de la novela, dialoga consigo mismo o con su yo desdoblado, demostrando recíprocamente en qué medida la autoficción es una tematización de la metaficción, solo que a diferencia de la cita de Szondi, este narrador accede finalmente a la iluminación. El acto reflexivo es reemplazado por un acto de fe; la ironía queda sin efecto[12].

Conclusiones generales

Quisiera terminar con una breve reflexión histórica. En la Grecia clásica se pueden destacar dos tipos de autobiografía, la de tipo platónico, con modelos como la *Apología de Sócrates,* donde el individuo sufre una serie de transformaciones en su camino al verdadero conocimiento. El segundo tipo, la autobiografía y biografía retóricas, depende de la forma del *encomion*, elogio fúnebre o conmemorativo del ciudadano. Estas últimas formas clásicas no eran en sentido estricto obras literarias sino actos verbales cívico-políticos destinados a la glorificación o autojustificación pública de un hombre real. Es en el tiempo y en el espacio público del *agora* donde se toma por primera vez conciencia pública del hombre. Este hombre, o esta imagen de hombre, no tenía ni podía tener nada de íntimo, de privado, de personal o de secreto. Solo a partir de la época helenístico-romana la unidad del hombre público se disgrega y surge la pregunta sobre la validez de la autoglorificación, detrás de la que se plantea implícita otra pregunta: ¿se puede tener la misma actitud en relación a la propia existencia que en relación a la existencia ajena? Esta pregunta pone de manifiesto que la clásica cohesión del hombre público se pulveriza y a partir de entonces se produce una diferencia radical entre forma biográfica y forma autobiográfica. Una vez que la conciencia privada del individuo aislado –la "conciencia de sí solitaria"– se abre paso, se comienzan a producir ciertas modificaciones en la forma autobiográfica, de las que solo me interesa destacar la forma de tipo soliloquio, al estilo de las confesiones agustinianas, especie de entrevistas solitarias consigo mismo, y la representación satírico-irónica de la propia persona, que a la vez contiene

[12] Para Levrero, "análisis" implica destrucción. Pese a practicar él mismo la crítica (y formas análogas como las reflexiones de la trilogía luminosa) Levrero mantiene una actitud muy negativa frente a los críticos, que ejercen una forma de poder destructivo y que cumplen una función represiva en el campo intelectual (Levrero 2013: 55 y 123).

parodias de formas heroicas y públicas y donde lo privado y lo íntimo revisten la ironía y el humor sin formas de expresión positiva (Bajtín 1978: 278-291).

Estas últimas formas tienen uno de sus puntos de partida en las habituales actitudes de los filósofos cínicos, que a fin de proclamar la falsedad o vanidad de todo saber solían recurrir al falso encomio o encomio burlesco, que consistía en alabar una cosa o estado deshonroso, y que por sus características se puede considerar como un contragénero. Si al cinismo le sumamos otro fundamento filosófico como el pirronismo, la forma más radical de escepticismo, derivamos en la sátira menipea, una de cuyas misiones es desafiar constantemente a sus lectores a cuestionar la validez de las categorías literarias convencionales al violar frecuentemente los límites genéricos (Scott Blanchard 1995: 12-17). De la menipea clásica se ha subrayado asimismo la característica notable de que su narrador a menudo se identifica con el autor en narraciones en primera persona, puesto que nunca hay un abismo demasiado profundo entre la parodia de la literatura y la lengua, auténtico núcleo del género, y la parodia del propio autor que escribe de esa manera. Digamos que para que un género que lo parodia todo tenga "autoridad", si así se puede llamar, también ha de autoparodiarse y parodiar al que parodia, lo que muchas veces da como resultado un narrador poco confiable (Relihan 1993: 24-25). Sumado a esto, otro tópico característico de la menipea, en particular la varroniana, es la dramatización del proceso de composición, en muchas de las cuales, con más o menos ingredientes alegóricos, resulta ser el tema excluyente de la obra (Relihan 1993: 59-65).

Creo que a partir de estos datos no es necesario establecer la vinculación punto por punto con el texto de Mario Levrero que hemos comentado. Sin pretender adscribir *La novela luminosa* a la tradición de la menipea, sí creo importante establecer un marco diacrónico que relacione los antiguos procedimientos de la sátira de tipo horaciano primero, y de la menipea más tarde, con muchas estrategias que en los últimos tiempos han sido desplegadas por textos que se pueden relacionar con la autoficción, las escrituras del yo, el giro autobiográfico, la figura de autor y la autofiguración. De estas estrategias, espero haberlo dejado claro, la más operativa es la ironía y figuras asociadas como la parábasis o el anacoluto, puesto que funcionan, sucesiva o simultáneamente, en el nivel del discurso y en el nivel de la diégesis.

Si por un lado Gasparini se concentra en la historia moderna de la autoficción (de Lejeune hasta los teóricos recientes), Colonna ofrece un amplio repaso en el tiempo, pero llegado el momento, aunque uno de sus capítulos lleva por título un guiño a Horacio ("*Mutato nomine*" 1989: 43-ss.), no relaciona la forma de la sátira con la autoficción por aferrarse algo rígidamente a la regla de que el nombre del autor debe aparecer en el texto. No obstante, los especialistas en menipea subrayan la habitual identidad entre autor y narrador en las sátiras.

Si bien la pérdida de pudor no es nueva, sí se puede asociar el exhibicionismo personal de *reality shows* y redes sociales con formas y construcciones antinarrativas que las diferencian de las vidas ejemplares de la biografía clásica. El hombre del ágora era un hombre público pero también ejemplar, y esa ejemplaridad encontraba su forma de transmisión en un relato coherente progre-

sivamente codificado. Las escrituras del yo como la de este texto de Levrero, a medio camino entre la literatura y la realidad, se debaten entre lo amorfo e insignificante de la realidad y lo mínimamente narrativo[13]. En tal sentido, la escritura del yo intenta una mímesis de esas escrituras sin relato cuya falta de pudor es que en realidad no cuentan nada. El escritor, en cambio, tiene que contar algo, aunque finja que no cuenta nada. Lejos de las vidas encomiables, practicará un falso encomio o una diatriba sobre sí mismo, que empero no deja de poner en primer plano su narcisismo.

En el caso concreto de Levrero hemos indicado las dificultades, las imposibilidades, si se quiere, de considerar sus textos como autoficción. No obstante, debe tenerse en cuenta que los "diarios" tampoco son diarios en un sentido estricto: aparecen en contextos ficcionales y son sometidos a una corrección que normalmente es ajena a la práctica diarista. Por todo esto *La novela luminosa* y sus compañeras de trilogía establecen otro punto problemático para la autoficción, si bien la ambigüedad que desafía las clasificaciones estrictas parece ser uno de los requisitos más productivos en este terreno, algo que no deja de confirmar la escritura levreriana.

Obras citadas

Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Arfuch, Leonor (2005): "Problemáticas de la identidad". En: Leonor Arfuch *et al*.: *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros.

Attala, Daniel (2009): *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires, Paradiso.

Bajtín, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*. París, Gallimard.

Baldick, Chris (1990): *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, University Press.

Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.

Benjamin, Walter (2006): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En: *Obras libro I/vol. 1*. Madrid, Abada.

Booth, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press.

Borges, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.

Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

Colonna, Vincent (1989): *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*. Disponible en <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>. Última visita: 28.07.2013.

Corbellini, Helena (2011): "La trilogíaluminosa de Mario Levrero", *Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 3, n.º 4-5, pp. 251-261.

[13] Al momento de morir Levrero (2004), las redes sociales no tenían el imperio que tienen hoycomo para que algo de eso se filtrara aunque sea indirectamente en su escritura. Sí se mostraba muy interesado en los avances técnicos y en el correo electrónico, un invento "democrático" a cuya rapidez atribuía la capacidad de poner en contacto más fácilmente los estados anímicos o espirituales de la gente (Levrero 2013: 161).

Cuddon, J. A. (1992): *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin.
Dean Anderson, R. (2000): *Glossary of Greek Rhetorical Terms connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*. Lovaina, Peeters.
De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Rilke, Nietzsche and Proust*. New Haven / Londres, Yale University Press.
—— (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (segunda edición revisada). University of Minnesota Press.
—— (1996): *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
Doležel, Lubomír (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
Iberoamericana, vol. LVIII, n.º 160-161, pp. 1167-1177.
Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Seuil.
Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*. París, Seuil.
—— (1993): *Fiction and Diction*. Ithaca, Cornell University Press.
—— (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Giordano, Alberto (2007): "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", *Pensamiento de los confines*, n.º 21.
Laddaga, Reinaldo (2010): *Estéticas de laboratorio*. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
Leiris, Michel (1939): *L'Age d'homme*. París, Gallimard.
Levrero, Mario (2005): *La novela luminosa*. Barcelona, Mondadori.
—— (2007): *El discurso vacío*. Barcelona, Caballo de Troya / Mondadori.
—— (2013): *Un silencio menos*. Conversaciones compiladas por Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires, Mansalva.
McHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. Londres, Routledge.
Montaldo, Graciela (2011): "La culpa de escribir: *La novela luminosa* de Mario Levrero", *Ínsula*, n.º 777, pp. 26-29.
Montoya Juárez, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo, Trilce.
Premat, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Premat, Julio (ed.) (2006): *Figuras de autor. Cahiers de li.ri.co*, n.º 1.
Relihan, Joel C. (1993): *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Rocca, Pablo (1992): "Bibliografía". En Mario Levrero: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo, Arca.
Rousseau, Jean-Jacques (1964): *Oeuvres complètes t. I. Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléïade.
Scott Blanchard, W. (1995): *Scholar's Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance*. Londres, Associated University Presses.
Toro, Vera; Schlickers, Sabine; y Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.
Vecchio, Diego (2003): *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario, Beatriz Viterbo.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 155-169, ISSN: 2255-4505

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 especia 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 atascadas 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 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 auctoriales": 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 revista[1] (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 autoficticio 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 limite, 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 promociona, 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 histérica 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.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 171-183, ISSN: 2255-4505

REVELACIONES Y DESCONOCIMIENTO DEL "YO" EN *EL MUNDO* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Luigi Contadini
Università di Bologna

Una escritura polifacética

La escritura de Juan José Millás se puede describir de diferentes maneras: como escritura ambivalente, escritura fronteriza, escritura a veces fantástica, pero también como escritura de la revelación y escritura del desconocimiento. Revelación porque involucra el estado emotivo y perceptivo de los personajes, el cuerpo que se descubre en incesante metamorfosis, y porque pone de relieve el gesto que, en su unicidad, constituye un evento. Escritura del desconocimiento por el encuentro frustrado entre el cuerpo y la identidad, entre el referente y la apariencia, entre la emoción y el *logos*. En la novela *El mundo* estos aspectos, presentes en toda la obra del escritor, se exaltan especialmente. Publicada en 2007 y ganadora del premio Planeta, *El mundo* se presenta como una novela de carácter autobiográfico en la que se narran en primera persona algunos fragmentos de la vida de Juanjo, el protagonista, que corresponde abiertamente al nombre de Juan José Millás. Los episodios, a veces tratados con la dosis habitual de humorismo e ironía, no son narrados en orden cronológico y son muy escasas las referencias temporales.

Desde el comienzo está presente el aspecto metanarrativo y el lector puede seguir contemporáneamente los sucesos del narrador en el acto de la escritura y los del personaje, con el mismo nombre, que se concentran principalmente en la época de la infancia y de la primera adolescencia. Se presentan

también algunos acontecimientos de la madurez, mientras que se omiten casi por completo los años de juventud.

La literatura de Millás suele estar orientada a reflexionar sobre sí misma y a ofrecer indicaciones sobre su función, principalmente terapéutica. Fundamental, en efecto, resulta el enunciado que aparece en las primeras páginas en las que el narrador compara la escritura con el bisturí eléctrico que cauteriza la herida en el momento mismo de producirla: "Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas" (Millás 2009: 8).

A diferencia de otras novelas en que el aspecto autobiográfico, aunque presente, era difuminado y no declarado, en *El mundo*, al contrario, la coincidencia entre autor, narrador y personaje se vuelve esencial.[1]Pero, a raíz de las peculiaridades de su escritura, la autobiografía de Millás no puede ser sino muy especial: justamente una autoficción porque niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real (Casas 2010: 193). La novela del autor se configura por lo tanto como un camino para la indagación personal que no deriva en el autoconocimiento (Casas 2012: 32) y que reafirma la imposibilidad de la unidad del "yo"[2]. El estado alucinado y onírico del protagonista, en efecto, favorece de manera determinante una escritura en la cual la referencialidad se pone constantemente en tela de juicio. Su potencialidad perceptiva contamina todos los acontecimientos y la perspectiva del recuerdo de épocas pasadas, absorbiendo lo acontecido y lo no acontecido, no siendo posible distinguir entre enunciado de realidad y enunciado de ficción[3].

En esta novela Millás profundiza en el origen de sus experiencias perceptivas, desplegando un verdadero tratado fenomenológico sobre la percepción y sobre la experiencia en cuanto revelación (Merleau-Ponty 1975). Todos sus libros

---

[1] Con respecto a la coincidencia o, más bien, a la con-fusión entre autor, narrador y personaje, he aquí un fragmento emblemático de la última novela del escritor, *La mujer loca*, en la que el personaje Juan José Millás, narrado principalmente en tercera persona, dice a su psicoanalista: "-Creo que he perdido la distancia entre el narrador y el personaje, tal vez entre el narrador y el escritor. Se han mezclado también. [...] Cuando apareció el Millás de allá, pensé que él podría encarnar la voz narrativa, mientras que el de acá representaría al personaje. Y aún habría un tercer Millás: el firmante de la novela. Al haberse diluido el Millás de allá en el de acá, todas las voces están ahora enredadas. Nunca sé quién habla, ni quien actúa, ni quién firma" (2014: 137). Ello confirma la extrema conciencia del autor frente a temáticas que abarcan cuestiones de identidad a la vez ontológicas y narratológicas y su gran capacidad de elaborar de forma lúdica temas muy serios (sobre la seriedad de lo lúdico de la autoficción véanse: Toro, Schlickers y Luengo 2010: 16).

[2] Ya Paul de Man, matizando el conocido pacto autobiográfico de Lejeune, afirmaba que en las autobiografías "El nombre en la página del título no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que da al contrato autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica" (1991: 114).

[3] La autoficción solicita ser creída y solicita no ser creída *al mismo tiempo* y el texto, por lo tanto, se convierte en indecidible en su totalidad (Darrieussecq 2012: 79-81), siendo una de sus características la perdurabilidad de la ambigüedad (Louis 2012: 74). Además *El mundo* parece avalar lo que afirma Alberca con respecto a la autoficción: "una estrategia para auto-representarse de manera ambigua" (2007: 130).

precedentes parecen una preparación a la redacción de *El mundo*, su novela global. En efecto, en las últimas líneas casi parece que el autor quiera despedirse de sus lectores con la conciencia de haber llegado a la cumbre de su carrera literaria: "Recuerdo que al llegar a casa estaba un poco triste, como cuando terminas un libro que quizá sea el último" (2009: 233).

Revelaciones

El fenómeno de la revelación consiste en un recorrido de descubrimientos que se remontan principalmente a la infancia y a la adolescencia del protagonista. Se trata de descubrimientos de diversos tipos, que suscitan emociones fuertes e inesperadas y que afectan a eventos de la vida cotidiana como, por ejemplo, el lenguaje y el uso de las palabras, pero, sobre todo, el raro funcionamiento de la realidad y de sus umbrales inestables. La característica de la revelación es la de desplazar al protagonista hacia una dimensión *otra*, poniendo en crisis la realidad conocida (la fundamental obsesión de Millás) porque estriba en un cambio perceptivo y emotivo que permite al protagonista experimentar el otro lado de la realidad, la otra parte de la vida, cambiando su propia mirada sobre el mundo[4].

Semejante modalidad perceptiva alterada funciona también gracias a expedientes como el éter, la letargia, el sueño, la imaginación, la lectura o puntos de vista sorprendentes que proyectan al protagonista en una constante dimensión fronteriza, entre la vigilia y el sueño, entre la alucinación y la realidad compartida: "Muchas veces, el tránsito del sueño a la vigilia era tan insensible como el paso del estado sólido al estado líquido en el hielo. ¿Tenía el agua memoria del hielo? ¿Guardaba yo memoria de los sueños? Quizá no, porque al despertar continuaba en ellos" (Millás 2009: 52). El objetivo de Millás, por lo tanto, no es establecer verdades o contar acontecimientos realmente ocurridos. Lo que el autor persigue, como ocurre a menudo en obras autoficcionales (Casas 2012: 31), es representar fragmentos de una verdad íntima y subjetiva.

Uno de los elementos más sorprendentes y decisivos para el protagonista es la revelación de su propia calle, la calle Canillas donde Juanjo vive con sus padres y sus muchos hermanos y que cree conocer perfectamente: "La calle de Canillas, por otro lado, era el límite de la realidad" (2009: 24). La revelación es la mirada extrañada que procede de un punto de vista insólito. El ventanuco del sótano de su amigo enfermo del corazón y apodado irónicamente el Vitaminas:

> Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta. (Millás 2009: 48)

[4] "Cuando repensamos lo que hemos vivido, creamos otro yo. [...] nos desdoblamos, nos multiplicamos y nos situamos en dos lugares al mismo tiempo" (Demetrio 1999: 14).

En efecto, el tema que la novela tiene como fondo es el intento de huida del joven Juanjo de la calle, de su barrio que, a pesar del nombre (Prosperidad), representa la pobreza, el abandono, la escasez y las constricciones de aquellos años difíciles: "Aunque he dedicado gran parte de mi vida a escapar de aquellas calles, no estoy seguro de haberlo conseguido" (Millás 2009: 24). Ese intento de fuga vuelve a proponerse en el personaje narrador adulto que solo a través de la escritura comprende que se trata de una fuga imposible pues a menudo descubre la calle de su infancia en los lugares más dispares (New York, Quito, México, etc.). La calle de su infancia no es sino la metáfora del mundo.

Todas las revelaciones que vive el joven Juanjo, tienen una correspondencia en la edad adulta porque el protagonista narrador, ya escritor consagrado, puede recordarlas no en cuanto dato objetivo perteneciente al pasado, sino como una emoción que nunca le ha abandonado y que él guarda entre los acontecimientos más significativos de su vida (Millás 2009: 8, 51, 60, 73, 75, 91, etc.). El escritor narrador puede de tal manera reivindicar la extrema sensibilidad y la capacidad visionaria del joven Juanjo como fuente extraordinaria de creación literaria. Él, que de adulto no sabe ofrecer explicaciones plausibles y precisas en torno a muchos sucesos vividos de pequeño, reconoce el carácter alucinatorio u onírico de sus experiencias y, por lo tanto, la imposibilidad de establecer una frontera clara entre realidad y ficción: "Si me preguntaran si soñé o realicé esa escena, no sabría qué decir. La realicé desde luego y decenas de veces, pero cómo no tener en cuenta su calidad onírica…" (2009: 52). Lo que acontece, por consiguiente, asume el mismo valor discursivo y semántico de lo que no acontece o que acontece sólo perceptivamente en una dimensión diferente de la real[5].

Es cierto, sin embargo, que los protagonistas *millasianos*, por lo general, saben distinguir los dos aspectos, el alucinatorio y el concreto. Ellos son conscientes de las diferentes dimensiones en que están colocados en cada momento, aunque la experiencia alucinatoria se revele a menudo mucho más importante que la efectivamente registrable. En el caso de *El mundo* estamos frente a una novedad: narrando episodios del pasado, acaecidos muchos años antes, el personaje narrador adulto ya no consigue distinguir lo que ha ocurrido de lo que no ha ocurrido. Lo que recuerda es la emoción probada, a menudo improvisada y casual: "Ahora, desde la perspectiva confusa de la madurez, no sería capaz de establecer dónde se encontraba la frontera entre el sueño y la vigilia, ni siquiera qué me ocurrió a un lado y qué al otro de esa frontera" (2009: 51). En efecto, la infidelidad de la memoria es otro tema que acostumbra a aparecer en las digresiones metadiscursivas de la autoficción: la memoria crea un tiempo falso e idealizado, también inestable y voluble, acorde con la identidad cambiante del individuo (Casas 2010: 206). La experiencia alucinatoria, además, invade todos los ámbitos de la vida del pequeño Juanjo, involucra su percepción y modifica no sólo los pensamientos y las sensaciones, sino también las prerrogativas y la con-

[5] "Pensé entonces que cada uno de nosotros lleva dentro un «lo que no», es decir, algo que no le ha sucedido y que sin embargo tiene más peso en su vida que «lo que sí», que lo que ha ocurrido" (Millás 2002: 65-66).

sistencia de los gestos cotidianos: "El sueño tenía mayor capacidad de contagio que la vigilia; lo contaminó todo, y para siempre" (2009: 51).

La ficción doble

En la parte central de la novela asistimos a uno de los episodios más emblemáticos. El protagonista narrador cuenta lo sucedido en una fiesta muy concurrida en casa de un editor en la que padece un ataque de claustrofobia mezclado con pánico y consigue fugarse, tras varias peripecias, pasando por la terraza del apartamento adyacente. Una vez en la calle el protagonista tiene una revelación: "ve" tras tantos años la Calle, la calle de su infancia, con la misma agudeza perceptiva con la que la había mirado muchos años antes desde el ventanuco del sótano del Vitaminas: "la realidad había adquirido la excelencia que otorgan unas décimas de fiebre a cualquier escenario [...]. Todo estaba por estrenar, por ver, todo estaba por inaugurar" (2009: 89). A esas alturas decide coger un taxi e ir al antiguo barrio de su juventud. Mas es el diálogo con el taxista que constituye el presagio de otras revelaciones sorprendentes: "comprendí en ese instante que mi calle era una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo" (2009: 92). Semejantes revelaciones concentradas en pocos instantes adquieren el sentido de un verdadero evento extraordinario: "Ocurrió dentro del taxi, entre aquel hombre maloliente y yo, algo inefable de verdad: un milagro, una revelación" (2009: 93). El protagonista intuye que todo gira en torno a la percepción de la realidad, a la manera con la que ésta es mirada y al lugar en el que uno se coloca para observarla: "El problema era que no nos colocábamos en el lugar adecuado para observar la realidad" (2009: 94). Incluso la muerte, según esta nueva perspectiva, no es sino un "desplazamiento dentro de la vida" (2009: 93). Excitado por dichas revelaciones decide volver a casa del editor desandando lo andado por el mismo camino, es decir, a través del apartamento adyacente[6]. Una vez regresado el protagonista se da cuenta de que está viviendo nuevamente lo que ya había vivido antes de salir de aquella casa, como si estuviera atrapado en una dimensión en la que se repite lo que ya ha ocurrido: "Sabía a cada instante lo que haría al siguiente y me entregaba sumisamente a la repetición con la esperanza de que en algún momento apareciera un recodo, un callejón, una grieta que me permitiera escapar de aquella situación duplicada" (2009: 101). En un momento determinado el protagonista se desmaya y sólo después de haberse recuperado comprende que todo lo que acaba de vivir podría haber sido un sueño: "Pasó un tiempo indeterminado durante el que debí de soñar que lograba llegar a la terraza para alcanzar desde ella la casa vecina y salir a la calle, al mundo, por la puerta falsa. [...] en el caso de que hubiera sido un sueño, pues lo recordaba todo, absolutamente todo, como real, incluso como hiperreal" (2009: 103-104). Una de las partes más significativas de la obra, pues, corresponde a un sueño, o mejor aún, al relato de un sueño que copia lo que ya

[6] Véanse el recorrido de ida y vuelta a través de la puerta secreta en el cuento: "La puerta secreta" (Millás 1994: 117-121).

ha ocurrido[7]. Aquí Millás funda una paradoja, que es también un procedimiento característico de su escritura, relatando un episodio perfectamente verosímil y de inmediato poniéndolo en duda de forma explícita (proyectándolo en una dimensión onírica) lo que, como advierte Alberca, corresponde a una de las características fundamentales de la autoficción (2007: 131).

Semejante episodio, que ocupa un considerable número de páginas, está orientado a representar la cima de un proceso de descubrimientos empezado en la infancia y en la adolescencia y que solo en la madurez adquiere un sentido universal. En la madurez la experiencia más reveladora es la escritura (además del psicoanálisis[8], como afirma el mismo narrador), experiencia fronteriza, siempre en vilo entre lo real y lo latente: "La frontera, la tierra de nadie, la no pertenencia, el territorio de la escritura" (Millás 2009: 53). Por eso el largo acontecimiento de la fiesta en casa del editor es representado a través de un relato duplicado, es decir, relatado dos veces, la primera vez como si fuera (quizá) realidad y la segunda como si fuera (quizá) sueño. Relato de un relato, pues, ficción de una ficción, metáfora de la escritura que a través de puertas secretas, canales escondidos y recorridos inesperados, se coloca siempre en una zona límite.

Por otro lado, la idea del doble, característica general de Millás, está presente también cada vez que el escritor narrador de *El mundo* se menciona a sí mismo y a sus obras. Juanjo, de hecho, vive una especie de duplicado literario, aunque con muchas variantes, de lo que numerosos personajes de Millás ya han vivido en el interior de sus escritos. Todo acontecimiento abarca aspectos insondables, partes ocultas indescifrables y sin embargo presentes. Toda realidad lleva consigo su doble que desplaza dimensiones y fronteras. Toda acción, todo gesto, por su carácter simbólico, se repite revelando un sentido inaugural y al mismo tiempo conservando la apariencia de lo que es conocido.

Millás, por tanto, desestabiliza la jerarquía entre realidad y ficción, entre vida y literatura. No es la ficción la que toma prestada la realidad para elaborarla, sino que es la vida misma que, a la hora de recordarla y relatarla, se revela extraña, incomprensible, siempre huidiza, una ficción que casi nunca nos pertenece y

[7] "En un momento clave de *El mundo*, el narrador, invitado a dar una conferencia en la Universidad de Columbia, en Nueva York, decide disertar sobre «la importancia de lo irreal en la construcción de lo real», y, al volver sobre el relato de su infancia, inventa una versión ligeramente distinta de la que había relatado al principio del libro. Lo real sólo revive por escrito, sugiere Millás, con la corriente eléctrica de la fantasía; la fabulación es tan esencial como la fábula. Este tipo de escritura nos recuerda la etimología de la palabra ficción, de *fingere*: hacer, dar forma, moldear, elaborar. En la novela la memoria, ya sea real o imaginaria, viene sutilmente compaginada, alterada. Hay, gracias a la ficción, un orden nuevo. La ficción constriñe, selecciona y elimina, pero también enfoca una materia que carecía de contorno preciso" (Schifino 2008).

[8] El psicoanálisis, en otros textos del autor tratado a menudo de manera irónica, emerge en *El mundo* con una función visionaria y reveladora: "Los cincuenta minutos de sesión significaban cincuenta minutos de visión. No era raro que al abandonar la consulta tuviera que pasear durante una o dos horas para digerir lo que había visto desde el diván" (Millás 2009: 105). Afirma Doubrovsky: "la escritura [...] se articula, en efecto, como la experiencia del análisis, pero para continuarla, quizá para sobrepasarla" (Doubrovsky 2012: 49).

que desvela la necesidad ontológica del ser humano de fingir ser lo que no es[9]. Disimular es una de las palabras clave del quehacer literario del autor.

Un mundo de literatura

El juego de la ficción implica otra de las características del autor y que, en el caso de *El mundo*, es puesta de especial relieve: el aspecto metaliterario.

Es fácil, en efecto, individualizar desde el comienzo de la novela personajes, episodios y situaciones vividas por el pequeño Juanjo que han servido de inspiración para la creación de las novelas y de los cuentos del autor en su carrera literaria. El mismo narrador, lejos de esconderlo, favorece el reconocimiento dando a menudo indicaciones precisas. Millás, por lo tanto, en esta novela abre, por lo menos en parte, su taller al lector que puede descubrir de qué manera nacieron los principales y característicos temas de su obra y sus personajes más extravagantes, creando al mismo tiempo una gran ambivalencia por construir el relato de su vida sobre obras de ficción[10]. Si la narración alude a menudo a otras narraciones, el aspecto referencial queda enjaulado en la paradoja de un círculo vicioso en el que realidad e imaginación se intercambian continuamente los papeles, convirtiendo en ambivalentes los límites y las jerarquías. La realidad reconocible y compartida, en efecto, es también la literatura con su estatuto social, pero que pertenece, al mismo tiempo, al ámbito que por antonomasia pone en tela de juicio la realidad, privilegiando la imagen al concepto. Ámbito en que la realidad se vuelve inestable, oscilante, sistemáticamente empujada más allá del límite de su objetividad.

Además, el relato parcial y fragmentado de la vida de Juanjo activa procedimientos intertextuales que abarcan la literatura universal: Borges, Cortázar

---

[9] "Si el hombre es, en el mundo, el lugar de una duplicación empírico-trascendental, si ha de ser esta figura paradójica en la que los contenidos empíricos del conocimiento entregan, si bien a partir de sí, las condiciones que los han hecho posibles, el hombre no puede darse en la transparencia inmediata y soberana de un cogito; pero tampoco puede residir en la inercia objetiva de lo que, rectamente, no llega, y no llegará nunca, a la conciencia de sí. El hombre es un modo de ser tal que en él se funda esta dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida [...]. Por ser un duplicado empírico-trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento –de este desconocimiento que expone siempre a su pensamiento a ser desbordado por su ser propio y que le permite, al mismo tiempo, recordar a partir de aquello que se le escapa [...]. ¿Cómo puede ser el hombre esta vida cuya red, cuyas pulsaciones, cuya fuerza enterrada desbordan infinitamente la experiencia que de ellas le es dada de inmediato? ¿Cómo puede ser este trabajo cuyas exigencias y leyes se le imponen como un rigor extraño? ¿Cómo puede ser el sujeto de un lenguaje que desde hace millares de años se ha formado sin él, cuyo sistema se le escapa, cuyo sentido duerme un sueño casi invencible en las palabras que hace centellear un instante por su discurso y en el interior del cual está constreñido, desde el principio del juego, a alojar su palabra y su pensamiento, como si éstos no hicieran más que animar por algún tiempo un segmento sobre esta trama de posibilidades innumerables?" (Foucault 1968: 313-314).

[10] Refiriéndose a menudo a sí mismo en cuanto autor de obras conocidas (como ocurre sobre todo en *El mundo*) y a través de la frecuente puesta en escena ficticia del acto de creación, Millás dibuja una figura de sí, una "ficción de autor", como sostiene Premat, recortándose un espacio conceptual muy dinámico en el panorama literario español con unas cualidades que favorecen y que reflejan el debate especialmente sobre la práctica literaria, la idea de identidad, la relación entre literatura y realidad, entre subjetividad y otredad (2009: 21-27).

y Kafka, como es sabido, pero también Jean-Paul Sartre (*La palabras*) por la relación del protagonista con el espejo del armario; Will Self (*Cómo viven los muertos*) por la idea del barrio de los muertos, Tolstói por la técnica del extrañamiento (Schifino 2008). Se trata de un juego refinadísimo en el cual cada episodio significativo es al mismo tiempo una revelación literaria. Con respecto a *El mundo*, por tanto, el término autoficción es doblemente acertado, sea porque la realidad, aparentemente reconocible, es mirada a través de una perspectiva alucinatoria y onírica, sea porque ya pertenece a la literatura del propio Millás y a la literatura universal. La realidad es necesariamente al mismo tiempo una ficción[11]. El término que mejor describe esta obra sería, si nos dejamos llevar por el juego del autor, no simplemente autoficción, sino *autometaficción* en cuanto síntesis del fenómeno del metadiscurso, característico de la autoficción (Casas 2010: 205-210), y del procedimiento que Schlickers designa como autotextualidad[12]. El texto de Millás, en efecto, puede ser leído también como una reflexión sobre su quehacer literario que le permite evidenciar aún más la naturaleza fragmentaria y heterogénea del relato (Gasparini 2008: 309). Además, los reflejos que el texto activa entre sí mismo y otros textos del autor provocan, *borgesianamente*, una *mise en abyme*, como advierte Colonna[13], un juego de espejos: la novela trata de cómo nacieron otras novelas, las cuales remiten a su vez a la novela misma que el lector tiene entre sus manos. La obra se reduplica *n* veces para dar la ilusión de una reflexión al infinito (Colonna 2004:131) creando aquel efecto de encuentro / desencuentro según el cual el autor se reconoce y al mismo tiempo no se reconoce en lo que ha sido, en lo que ha engendrado gran parte de su literatura.

Desconocimiento y desencuentro

La posibilidad de experimentar otras dimensiones de la realidad ofrece posibilidades ulteriores, pero al mismo tiempo vuelve imposible el reconocimiento del sí que se descubre desperdigado, diluido, perceptivamente y emotivamente descolocado. La emoción, improvisada y casual, eternamente cambiante, es el opuesto de la lógica y elude todo reconocimiento identitario. El narrador adulto se sorprende de cómo el pequeño Juanjo, aquel niño afligido y enfermizo, haya podido sobrevivir a tantas adversidades. En las representacio-

[11] A este respecto, sugiere Doubrovsky: "Si la verdad de un sujeto es la ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. Más aún, lo ficticio, para un sujeto, es el orden mismo de lo real" (2012: 63).

[12] La autotextualidad es la aparición explícita o implícita de otro texto del mismo autor como forma peculiar de la intertextualidad (Schlickers 2010: 64).

[13] Las consideraciones de Vincent Colonna sobre la *mise en abyme* forman parte de la tercera categoría, "la autoficción especular", entre las cuatro delineadas por el estudioso francés para describir los varios tipos de autoficción (2004: 121-134). *El mundo* tiene también rasgos de la segunda categoría, "la autoficción biográfica", en la que el escritor imagina su existencia a partir de datos reales y avala su texto con una verdad al menos subjetiva (2004: 93). Mientras que la cuarta categoría, "la autoficción autoral", se adaptaría a otros textos de Millás en que el narrador-autor asume el papel de reportajista, desarrollando una existencia casi sin cuerpo, que corre paralela a la historia (por ejemplo: *Hay algo que no es como me dicen*, 2004; *María y Mercedes*, 2005; y, en parte, *Dos mujeres en Praga*, 2002, y *La mujer loca*, 2014) (2004: 135).

nes que lleva a cabo de sí mismo, él se ve vivir, pero no consigue individualizar una atadura de continuidad que a través de un sucederse de eventos encadenados haya podido conducir al muchacho hasta la edad adulta y convertirlo, por tanto, en el escritor que está escribiendo un libro sobre su vida.

> Y cada vez que se me aparece la calle me veo también a mí mismo e intento entenderme con una piedad a la que, con el paso del tiempo, he logrado despojar de lástima. No me doy lástima sino curiosidad. ¿Cómo logró sobrevivir a todo aquello alguien tan frágil? ¿Cómo, me pregunto, logró salir adelante aquel conjunto de huesos, aquel puñado de carne que creció en el hueco de una escalera, en la oscuridad de un sótano...? (Millás 2007: 104-105)

Otro momento sobresaliente del libro se produce cuando el narrador relata el lunes en el que el joven Juanjo hace novillos para huir de la violencia que cotidianamente tenía que aguantar en su escuela. La imagen que nos ofrece de aquel rapaz desesperado suscita más rabia que piedad, como afirma el mismo narrador. Una imagen de sí que se ha vuelto en el tiempo artificial, despegada, ajena, y que subraya aún más el desencuentro del cual también está compuesta esta novela:

> ... las yemas de mis dedos caen ahora sobre el empedrado del ordenador, fingiendo escribir, cuando en realidad están clavando los clavos de un ataúd en el que pretendo encerrar definitivamente aquellos años, los clavos de un libro que debería tener la forma de un féretro. Cuando lo acabe, cuando acabe este libro, o este sarcófago, arrojaré las cenizas de mis padres al mar y me desprenderé a la vez de los restos de mí mismo, de los detritos de aquel crío al que hemos abandonado debajo de una cornisa, con sus pantalones cortos, sus calcetines largos, su angustia masiva, su falta de futuro, un crío con toda su muerte a las espaldas. Un crío que me produce más rabia que lástima porque no me pertenece. Es imposible que este hombre mayor que escucha a Bach mientras golpea con furia el teclado del ordenador haya salido de aquel muchacho sin futuro. Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso, pero lo cierto es que resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui. O soy irreal yo o es irreal aquél. (Millás 2009: 203-204)

En este fragmento se representa de manera emblemática la necesidad de ajustar cuentas con aquella parte de sí preponderante, con aquel yo en que el narrador adulto ya no se reconoce, cuyas emociones ya no le pertenecen, a pesar de haber caracterizado su existencia casi por completo. En esta forma de adulterio psicológico[14], como sugiere Demetrio, frente al propio pasado prevalece el estupor, el desconocimiento y la imprescindibilidad de la metamorfosis.

En el Epílogo emerge la necesidad de una tercera persona, expresada explícitamente, como acontece en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y en otras

[14] Demetrio habla de "necesidad de adulterio psicológico contra ese yo dominante que, pretendiendo siempre representar nuestra conciencia, ha acabado por confundirla con la «razonabilidad», con el sentimiento del deber, con el pedante problema de mostrar una coherencia con el mundo y con uno mismo" (1999: 15).

narraciones (por ejemplo *La soledad era esto* y *El orden alfabético*) en las que hay una alternancia entre narrador homodiegético y heterodiegético. Aquí el narrador relata un gesto muy especial, latente desde *Dos mujeres en Praga*, y presente durante la narración de *El mundo*: esparcir las cenizas de sus padres, según su última voluntad, en el mar de Valencia, ciudad de nacimiento de Millás y de su familia de origen. El personaje-escritor tras esparcir las cenizas, no sin cierta dificultad, en la playa encuentra un hombre que le llama por su apellido pidiéndole ayuda: "Millás, écheme una mano" (2009: 230). La reacción del protagonista es de rechazo hacia su propio apellido que advierte como algo extraño. Millás es sin duda el nombre del padre, pero ya no el suyo: "Curiosamente, aunque Millás es también mi apellido, yo sólo escuché el de mi padre" (2009: 230).

Sin embargo, el protagonista decide acoger la petición de ayuda. Aquel hombre desearía esparcir las cenizas de su hija muerta en un accidente de tráfico, pero no tiene valor suficiente: "Fingiendo que yo también era Millás (pues en aquel instante el apellido se había desprendido de mí), lo acompañé hasta la orilla" (2009: 230). El misterioso señor, pues, ejecuta dócilmente todas las indicaciones que recibe cual fuera un personaje guiado por un narrador externo. Estamos otra vez frente a una duplicación de los acontecimientos que acaban de ser narrados, esta vez con una variante: la exigencia de un narrador externo a la historia relatada y externo a la misma novela. De hecho, el narrador inserta un breve fragmento, muy significativo, en el que se nombra a sí mismo en tercera persona como si quisiera empezar a desprenderse de sí y de la novela que está por terminar, desprenderse por lo tanto de la ficción de una ficción, de aquel personaje ficticio que lleva su mismo nombre. El Epílogo, efectivamente, en el que se coloca esta escena, forma parte del libro, pero ya no de la novela: "De súbito, me encontraba fuera de la novela, pero intentando llevar a cabo un acto (desprenderme de los restos de mis padres) que la completaría. Así fue como Juanjo, es decir yo, convertido en un hombre [...], alcanzó la playa de su infancia, aparcó el coche, salió de él, tomó las dos bolsas del Corte Inglés y se dirigió con ellas a la orilla" (2009: 226).

A este respecto, es interesante un breve pasaje de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* en el cual el protagonista Jesús da muestra de no poder soportar el papel de narrador de sí mismo y alude a la necesidad de verse narrado en tercera persona para poder mejor sostener la carga de las emociones: "Era preciso no perder la calma, actuar como si fuera una tercera persona quien se hacía cargo de aquella excitación. [...] todos estos acontecimientos necesitaban un lugar desde el que contemplarlos, y ese lugar era el de la tercera persona" (Millás 1995: 112-113). Todo ello representa un deseo de trascenderse, de distanciarse y de descubrirse como *otro*. Aquí Millás da un paso más en el proceso de desconocimiento y de dispersión de su identidad: si al comienzo lo que se representaba era fundamentalmente la imposibilidad del reconocimiento y por lo tanto la imposibilidad constitutiva de la unidad del yo, ahora, en esta parte liminar de la obra (entre la novela y lo que está fuera de ella), ya no hay posibilidad de delinear ni siquiera fragmentos de identidad. El yo se percibe totalmente como otro, lo que implica vivir en la distancia, colocarse en un espacio límite, convertirse en representación.

Una vez esparcidas las cenizas, el protagonista empieza a sentirse libre de su pasado, libre de aquel yo voluminoso, afligido y enfermizo que ha caracterizado la mayor parte de su vida. Se siente libre de todo lo que ha significado hasta aquel momento su nombre atado indisolublemente a aquella dolorosa memoria: "Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era un modo de poner el punto final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso de ser Juanjo [...]. No sé en qué momento comencé a ser Juan José Millás, pero sí tuve claro [...] que aquel día había comenzado a dejar de serlo" (2009: 233).

El sujeto es reconocible solo en cuanto prótesis de la escritura, emergencia del acto de escribir[15], a la espera de una voz *otra* que le nombre y le rescate, como anuncia Julio en la página final de *El orden alfabético*: "Espero una voz que me nombre y me rescate de esta situación tumultuosa" (Millás 1998: 267). Los personajes pueden decir que existen solo porque alguien puede hablar de ellos, conscientes, como sostiene Foucault, de ser principalmente objeto de la acción del lenguaje, y no porque ellos tengan la facultad del lenguaje (Foucault 1968: 305)[16].

La tercera persona comporta necesariamente una delegación, un reenvío de la posibilidad de nombrar a un narrador heterodiegético. De esta manera se expresa la aporía fundamental del sujeto que necesita nombrarse y al mismo tiempo objetivarse. Necesita escribir y hablar de sí, pero contemporáneamente requiere una instancia diferente de sí para poder ser nombrado. En toda la literatura de Millás destaca una continua tensión entre primera y tercera persona, sea como elección dominante de una novela sea como dinámica interior a ella.

El nombre, pues, en vez de reforzar la identidad, amplifica el efecto de extrañamiento, como si fuera algo postizo, al igual que la misma identidad: material voluminoso y molesto, cuya presencia, impuesta por la tradición, ya no dice de las tensiones y de las problemáticas que los seres humanos están destinados a vivir (Contadini 2002: 149). En este sentido, *El mundo* es una novela de desconocimiento entre el mismo protagonista y el autor narrador que rechaza toda definición y hasta renuncia a su propio nombre. El yo es un simple sujeto gramatical vaciado de su significado profundo, y que se reconoce sólo en su dimensión de otredad. Lo que queda es una voz sin nombre, una "figuración del yo", adaptando a Millás las reflexiones de Pozuelo Yvancos: "una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial" (2010: 30).

Conectada con la idea de la tercera persona está la imagen final del sujeto que se convierte en un escenario en el que acontecen los eventos: "Quizá

[15] Alberca define la autoficción también como un artificio, o una ortopedia, diseñado para sostener la fragilidad identidaria del sujeto moderno, necesitado de un suplemento de ficción sin el cual su existencia carecería de entidad suficiente (2007: 127).

[16] Significativas son, a este respecto, las palabras de Julia (la mujer loca de la última novela de Millás) que indican el nivel de profunda conciencia del escritor sobre este tema: "el lenguaje no está en nuestra mano, sino nosotros en la suya. Y nos usa para apretar o aflojar los tornillos de la realidad, para cortar los cables del mundo, para serrar las cañerías del universo" (2014: 186).

no seamos los sujetos de la angustia, sino su escenario [...]. Yo era el escenario en el que se había dado el apellido Millás" (Millás 2009: 232). De esta manera el protagonista renuncia a ser sujeto, sujeto, por tanto, del dolor y de la angustia, y sujeto al dolor y a la angustia, simplemente lugar, cuerpo, en el que los eventos acontecen.

Obras citadas

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Casas, Ana (2010): "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 193-211.

—— (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.

Contadini, Luigi (2002): *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Rimini, Panozzo.

Darrieussecq, Marie (2012): "La autoficción, un género poco serio". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 65-82.

Demetrio, Duccio (1999): *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona, Paidós.

Doubrovsky, Serge (2012): "Autobiografía/Verdad/Psicoanalisis". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 45-64.

Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Seuil.

Giovannini, Maria Alessandra (2012): *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Nápoles, Il Torcoliere.

Louis, Annick (2010): "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficcón". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.

Man, Paul de (1991): "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos suplementos. La autobiografía y sus problemas teóricos*, n.º 29, pp. 113-118.

Merleau-Ponty Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.

Millás, Juan José (1994): "La puerta secreta". En: *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Madrid, Alfaguara, pp. 117-121.

—— (1995): *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid, Alfaguara.

—— (1998): *El orden alfabético*. Madrid, Alfaguara.

—— (2002): *Dos mujeres en Praga*. Madrid, Espasa Calpe.

—— (2009): *El mundo* (2007). Barcelona, Planeta (Colección Booket).

—— (2014): *La mujer loca*. Barcelona, Seix Barral.

Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Prósperi, Germán (2013): *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe, UNL.

Schifino, Martín (2008): "El mundo de Millás", *Revista de libros*, n.º 134. Disponible en <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-mundo-de-millas>. Última visita: 04.09.2014.

Schlickers, Sabine (2010): "El escritor ficionalizado o la autoficción como autor-ficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 51-71.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine; y Luengo, Ana (2010): "La auto(r)ficción: modelización, problemas, estado de la investigación". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-29.

ENTREVISTA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 187-193, ISSN: 2255-4505

"LA LITERATURA LATINOAMERICANA SOLO QUEDA COMO UN FICTICIO OBJETO DE ESTUDIO PARA LA ACADEMIA" ENTREVISTA A JORGE VOLPI.

Tomás Regalado López
James Madison University

En el 2014 Alfaguara publicó *Memorial del engaño* de Jorge Volpi, una "falsa autobiografía" que traza la historia del capitalismo desde los acuerdos de Bretton Woods de 1944 hasta el derrumbe de la economía mundial a principios del siglo xxi. Decimotercera novela de Volpi, *Memorial del engaño* está narrada por un desconocido especulador financiero, suerte de Bernard Madoff a pequeña escala, quien se halla en paradero desconocido después de estafar durante la crisis del 2007 quince mil millones de dólares. Hijo de un analista sospechoso de haber trabajado para el espionaje soviético –a quien se relaciona, a su vez, con Harry Dexter White, fundador del Fondo Monetario Internacional– el personaje se encargará de vincular, "como un viejo cartógrafo decidido a unir estos dos puntos en el mapa", la experiencia de ambas generaciones de economistas: la que sentara las bases del libre mercado en Bretton Woods (a la que perteneció su padre), y la que llevó a la quiebra, sesenta años después, el sistema financiero global (a la que él mismo pertenece). *Memorial del engaño* se presenta como la traducción al castellano de una autobiografía anterior, igualmente ficticia, llamada *Deceit*; su autoría no se le atribuye a Jorge Volpi, novelista mexicano nacido en 1968, sino a J. Volpi, *tycoon* estadounidense nacido en 1953; con una voluntad por apartarse de los registros tradicionales de la narrativa, su tono alterna la autobiografía, el testimonio, la anécdota y el tratado financiero. Como ya hiciera en su colección de cuentos *Pieza en forma de sonata*, Volpi identifica el discurso narrativo con la música clásica; *Memorial del engaño* adquiere la apariencia de una ópera en tres actos precedida por su correspondiente *obertura*, y entre sus páginas se dialoga abiertamente con la extensa obra de Gioacchino Rossini, con *Don Giovanni* de Mozart o con *Pagliacci* de Leoncavallo, tomando de esta última las palabras que le sirven de clausura: "La Commedia È Finita". Ejemplo de la novela-ensayo tan afín al autor –sus modelos son Javier Marías, W. G. Sebald, Claudio Magris, Sergio Pitol o Fernando del Paso– *Memorial del engaño* es digna continuadora de una trayectoria que se inició en 1992 con *A pesar del oscuro silencio*, que obtuvo alcance internacional en 1999 con *En busca de Klingsor* y que ha hecho del intelectual mexicano, entrado el siglo xxi, un prominente miembro de toda una generación de escritores de la América Hispánica. Hoy ha dejado

de causar controversia que un novelista de México escriba sobre los derivados financieros, sobre la burbuja inmobiliaria o sobre los mecanismos que rigen la economía mundial; hace quince años, sin embargo, la publicación de *En busca de Klingsor*, ambientada después de la Segunda Guerra Mundial y aparentemente ajena a la tradición latinoamericana, situó a Jorge Volpi en el centro de una profunda controversia crítica, reviviendo antiguos debates decimonónicos entre nacionalismo y cosmopolitismo, y cuestionando con ello la identidad de la narrativa del subcontinente. De forma paralela el Crack, el grupo fundado a mediados de los ochenta por el autor junto a Ignacio Padilla y Eloy Urroz, parece mantenerse al margen de los debates que lo acompañaron desde la lectura de su manifiesto en 1996, y comienza a ocupar hoy de forma natural, sin haber dejado de ser nunca una "amistad literaria", un espacio en los estudios panorámicos sobre narrativa latinoamericana. *Memorial del engaño* es, de hecho, un reflejo fidedigno de algunos de los principios estéticos del grupo: el retorno a una literatura profunda, la ruptura con los estereotipos localistas de la generación anterior, un cierto afán cosmopolita o la búsqueda, a la manera cortazariana, de un lector que interactúe activamente con el discurso de la novela. El estado de las letras latinoamericanas contemporáneas, la figura de Roberto Bolaño, el valor del intelectual en la sociedad globalizada, la sombra del Boom o el proyecto de investigación, desarrollo y escritura de *Memorial del engaño* son algunos de los temas de la entrevista con Jorge Volpi, completada de forma virtual en diciembre del 2014 y reproducida, a continuación, para los lectores de *Pasavento*.

Tomás Regalado: *"Nunca tan pocos hicieron tanto contra tantos"; la oración podría resumir las más de cuatrocientas páginas de* Memorial del engaño*: ¿por qué?*

Jorge Volpi: Es el resumen de lo ocurrido con la Gran Recesión de 2007-2008: un pequeño grupo de políticos, empresarios y reguladores fueron los responsables de la catástrofe que afectó a millones. Otra manera terrible de verlo: es la mayor transferencia en la historia de capital de las clases medias a los ricos (vía los impuestos usados para los rescates). Esta es la infamia moral de nuestra época. Y, por ella, nadie ha pagado, como dice el narrador.

TR: *En* Memorial del engaño *se difuminan los límites entre autor y narrador, entre la realidad y la ficción. La cuarta de cubierta describe la biografía de un J. Volpi ficticio, nacido en Nueva York en 1953; el libro se presenta como la traducción al español de un libro en inglés titulado* Deceit*, igualmente ficticio; y existe incluso un vídeo promocional en Internet donde se describen los fraudes, también ficticios, de J. Volpi: ¿a qué género pertenece* Memorial del engaño*? ¿Se trata, como han explicado algunos medios, de una "autobiografía novelada"? ¿Podrías explicar esta propuesta entre autobiografía, memoria y ficción?*

JV: No, no creo que sea una autobiografía novelada (no lo dije, espero que no lo hayan reproducido así los medios). De hecho, es todo lo contrario: si acaso hay algún elemento autobiográfico, no es mayor que en cualquier otra novela de

cualquier otro autor. Estamos, más bien, frente a una falsa autobiografía: un libro que se vale del género memorialístico, y de los paratextos de este género, para presentarse como real. Poco, o muy poco, hay de mí en J. Volpi. Pero, en cambio, en muchas librerías he visto el libro colocado en No-Ficción o en Narrativa Traducida: ese era el objetivo, que este cúmulo de engaños se coronara con uno más: el de los lectores crédulos.

TR: *El narrador de tu primera novela,* A pesar del oscuro silencio*, se llamaba Jorge, y el narrador de tu última,* Memorial del engaño*, se llama Volpi: ¿estaba programado?*

JV: Pero ocurre justo lo contrario: ese Jorge sí se parece mucho a mí, mientras que este Volpi casi no se me parece.

TR: *A partir de tu creencia en la novela-ensayo, tu trabajo de escritura viene precedido de un exhaustivo trabajo de documentación. Para* Memorial del engaño *investigaste en archivos y bibliotecas de Estados Unidos, e incluso llegaste a visitar personalmente algunos lugares que más tarde sirvieron de marco a su argumento: ¿podrías ahondar en el trabajo de investigación que precedió a* Memorial del engaño*?*

JV: No ha sido muy distinto del de las demás novelas de esta "Tetralogía", que ya lo es. Libros, diarios, bibliotecas, visitas a lugares. Todo para fingir que conozco el tema tanto como mis personajes. A fin de cuentas, otro engaño.

TR: *La novela se abre con una referencia a* Don Giovanni *de Mozart, se articula en torno a una estructura operística y se cierra con las palabras "La commedia è finita", tomadas de* Pagliacci*, la divertida ópera de Ruggero Leoncavallo. Pienso en* Pieza en forma de sonata*, la exquisita colección de cuentos que publicaste en 1991, y me pregunto si no será* Memorial del engaño *la novela sobre música que siempre habías querido escribir.*

JV: La novela sobre música que siempre he querido escribir, y espero hacerlo algún día, es otra: sobre un director de orquesta. La ópera aquí, en cambio, es lo único que me une con J. Volpi: nuestra pasión lo permea todo. Algo me pareció que había de operístico en esta abigarrada trama de engaños: una *opera buffa* sobre el saqueo de millones. De allí las referencias a Rossini, también: "L'occasione fa il ladro": la ocasión hace al ladrón.

TR: *Durante algunos años hablaste de la* Trilogía del siglo xx*, el conjunto formado por* En busca de Klingsor*,* El fin de la locura *y* No será la Tierra*, donde se analizaban crisis del siglo anterior: la Segunda Guerra Mundial, el 68 o la caída del muro. Después de la publicación de* Memorial del engaño*, una novela sobre las crisis financieras del siglo xxi, ¿se podría hablar, ahora, de una tetralogía?*

JV: Creo que lo contesté antes: en efecto, *Memorial del engaño* cierra esta tetralogía. Por eso supone un cierre para mí: después, vendrán otras cosas.

TR: En 1999 la publicación de En busca de Klingsor*, una novela mexicana sin referencias a México, despertó agrios debates nacionalistas en torno a la identidad de las letras mexicanas y latinoamericanas. En el 2014, por el contrario, la casi total ausencia de México en* Memorial del engaño *–casi reducida a un irónico capítulo ambientado en Toluca– ha pasado desapercibida: ¿qué ha cambiado, en estos quince años, en la narrativa latinoamericana, y en la recepción crítica de la misma?*

JV: Creo que las luchas del Crack y McOndo finalmente dieron un fruto: que se dejase de hablar de las novelas latinoamericanas por los escenarios en las que ocurren. Un triunfo menor, pero triunfo al fin, pero del que podemos sentirnos orgullosos.

TR: *A propósito de la pregunta anterior, has insistido en* El insomnio de Bolívar *y en otros ensayos que "la literatura latinoamericana ya no existe": ¿La literatura latinoamericana ya no existe, o por el contrario, ya no existen las antiguas formas de percibirla en los círculos críticos, editoriales o académicos?*

JV: No existe más porque los escritores de los países latinoamericanos han dejado de responder a una tradición común. La literatura latinoamericana solo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia. Una ironía que no deja de asombrarme.

TR: *¿Por qué es Roberto Bolaño, entonces, el "último escritor latinoamericano"?*

JV: Porque fue el último (o uno de los últimos) que se empeñó en conocer a fondo la tradición latinoamericana (y española). Lo leyó todo y respondió a todo. Ahora, es más probable que la tradición a la que responde un autor latinoamericano sea la misma de uno anglosajón que a esa vieja estirpe de literatura en español.

TR: *Con los decesos de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, la recuperación de algunos textos inéditos de Cortázar y el reciente Nóbel a Mario Vargas Llosa, el Boom no ha perdido en los últimos años la vigencia que siempre tuvo: ¿qué significa el Boom hoy para un escritor latinoamericano contemporáneo? ¿Es un modelo, un incuestionable legado o, parafraseando a Harold Bloom, una influencia que causa angustia a los escritores que vinieron después?*

JV: Ninguna angustia, para nosotros: son nuestros clásicos, y de allí que nuestra relación con ellos (más allá de la personal) sea la que los españoles tienen con Cervantes. Un modelo, sí, siempre dispuesto a ser renovado.

TR: *Para un sector crítico –en el cual me incluyo–* En busca de Klingsor *es una de las novelas claves para comprender el cambio de paradigmas estéticos que sufrió la narrativa latinoamericana durante la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi: ¿cómo ves hoy, quince años después de su publicación, la novela que te dio a conocer en el ámbito internacional?*

JV: Para mí es difícil saberlo. Después de unos años en que quise estar lo más lejos posible de *En busca de Klingsor*, solo sé que ahora me he reconciliado con ella.

TR: *¿Imaginabas entonces, Jorge, que tu obra terminaría siendo objeto de tesis doctorales y libros panorámicos, protagonizando mesas en congresos de literatura, siendo parte central de currículos académicos y despertando el interés de académicos españoles, coreanos, suizos o chilenos?*

JV: Ni en nuestros mejores sueños de juventud lo hubiera imaginado.

TR: *En el 2014 se cumplieron veinticinco años de la escritura de* Variaciones sobre un tema de Faulkner*, primer proyecto conjunto entre escritores del Crack. Sin embargo, algunos de los debates donde participaron el Crack y sus contemporáneos en los noventa han sido ampliamente superados: ya no existe la amenaza* macondista *y el realismo mágico hace años que dejó de ser una inexcusable marca de identidad de la narrativa latinoamericana: ¿qué es para ti el Crack hoy, entonces?*

JV: Es mi mundo literario de formación. Y un conjunto de amistades imprescindibles en mi vida presente.

TR: *Hablando del Crack como amistad literaria, siempre has citado a Eloy Urroz como una influencia decisiva para que te convirtieras en escritor. La promoción de* Memorial del engaño *ha coincidido, precisamente, con la publicación de la última novela de Eloy,* La mujer del novelista*. Ambas fueron presentadas conjuntamente en ciudad de México y en la Feria de Guadalajara: ¿qué ha significado Eloy Urroz en el Crack, y en tu vocación literaria?*

JV: Siempre se lo agradeceré: sin Eloy, probablemente no sería escritor. Y, sin Eloy, definitivamente no existiría el Crack.

TR: *Durante años Crack y McOndo fueron dos proyectos que, aunque habían respondido a unos mismos síntomas –la búsqueda de nuevos paradigmas estéticos, la negación del realismo mágico, el rechazo a la literatura de la generación anterior– fueron desarrollados de forma independiente y sin constancia de una existencia mutua entre los autores de ambos proyectos. Si bien la crítica tiende a estudiarlos conjuntamente, la relación entre ambos fenómenos ha sido casi nula: ¿por qué? ¿Qué opinión te merece, casi dos décadas después, la antología McOndo?*

JV: No he vuelto a leer McOndo, pero sigo siendo amigo de algunos de sus mejores escritores, a quienes leo y admiro: Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán, David Toscana, Alberto Fuguet, Santiago Gamboa. Nuestra relación literaria, y amistosa, empezó en 1999, y se prolonga hasta ahora.

TR: *Cambiando de tema, se ha proclamado muchas veces la muerte de la novela: ¿qué lugar le corresponde a la ficción en la era digitalizada, en la era de la interacción cibernética, de las pantallas táctiles y de los juegos de realidad virtual?*

JV: No creo que la novela vaya a acabarse. Ninguna otra forma de la ficción nos entrega la sensación tan cercana de vivir otra conciencia. Eso permite imaginar que no va a desaparecer nunca.

TR: *Con la llegada del nuevo siglo ha sido notable la producción de los escritores del Crack en el campo del ensayo político, sociológico y literario. En tu columna semanal del periódico* Reforma*, en algunos de tus ensayos y en tu blog de* El Boomeran(g) *has opinado públicamente sobre cuestiones sociales, económicas, políticas y literarias, nacionales e internacionales: ¿pretendes rescatar el modelo del intelectual público, con una voz en la sociedad, como quizá lo fueron en su día en México Carlos Fuentes o Carlos Monsiváis?*

JV: Paz y Fuentes siempre fueron mis modelos, por eso los sigo. No creo que ya podamos hablar del intelectual a la manera de ellos (copiada a su vez de Francia), el mundo es otro, con una pluralidad de voces y opiniones apabullante, pero a mí me sigue importando referirme a lo que pasa a mi alrededor. No para ser la vanguardia de la sociedad, como los intelectuales *engagés* de otro tiempo, pero sí para sumar mi voz a este nuevo coro de voces.

TR: *Escribiste* El jardín devastado *en el 2008 cuando volviste a México después de una larga estancia en Europa; la percepción sobre tu país, tal y como se refleja en la novela, era terriblemente pesimista. Ahora has retornado otra vez a México, después de una estancia en Estados Unidos, para dirigir el Festival Cervantino: ¿cómo has encontrado tu país hoy, a finales del 2014?*

JV: Lamentablemente, mucho peor que en 2006. La guerra contra el narco devastó completamente al país. Seguimos sufriendo sus consecuencias. La peor y más reciente, Ayotzinapa.

TR: *El país vive inmerso en el terror, con más de veinte mil muertos al año por el narcotráfico, el periodismo amordazado y la inseguridad ciudadana: ¿qué pueden hacer la cultura, la literatura o el arte como instrumentos para combatir esta inestabilidad social?*

JV: Hablar del asunto, cuando el escritor así lo quiere. Impedir el olvido. Poco más que eso.

TR: *Y ya para terminar, ¿podrías comentar, en una o dos líneas, los siguientes conceptos, ideas y personas, presentados sin un orden concreto?* Cien años de soledad.

JV: La más importante e influyente de las novelas escritas en español en el siglo xx.

TR: *Mario Vargas Llosa.*

JV: Novelista prodigioso, que cuando habla de asuntos públicos parece no darse cuenta de que no admite otra verdad que la suya.

TR: La tejedora de sombras.

JV: Siempre quise escribir una historia de amor.

TR: *Ignacio Padilla.*

JV: Amigo incondicional, el mejor cuentista de mi generación (y de muchas).

TR: *Realismo mágico.*

JV: Una etiqueta equívoca y sobrevalorada.

TR: *Antonia Kerrigan.*

JV: Ella y Ricardo, su esposo, ahora son también mi familia.

TR: Terra nostra.

JV: La más arriesgada de las novelas del Boom.

TR: *Pedro Ángel Palou.*

JV: Amigo incondicional, brillante polígrafo capaz de transformarse en cualquier escritor posible.

TR: *Novela negra.*

JV: Una pasión culposa.

TR: *Latinoamérica.*

JV: Un mito.

TR: *Muchas gracias, Jorge, por este instructivo momento de conversación cultural y literaria.*

RESEÑAS

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 197-200, ISSN: 2255-4505

Laura Scarano (ed.): *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS#1*. Binges, Orbis Tertius, 2013, 296 pp.

"¿Seré lectura / mañana también yo?". Con esta única pregunta, formulada en un poema propio, el "nivolesco" Miguel de Unamuno transgredía los tradicionales núcleos del triángulo metapoético –poeta, poema, poesía–, para desangrarse en versos, para gritarle al lector-espectador que ahí se encuentra el engaño, la ficción, la autorrepresentación. Que no se sumerja felizmente en las estrofas, cerrando los ojos y abandonándose al contenido, que sea consciente también del feliz y deslumbrante artificio que supone, fruto de un autor y de un contexto concreto, escrito para ser leído por alguien más.

Esta llamada unamuniana a la inteligencia del lector es la que se percibe en toda la presente obra, compuesta de ensayos breves y conferencias que tratan, de manera honda e innovadora, las huellas de autorreferencialidad del propio poeta a lo largo de la historia de la literatura española e hispanoamericana. Dichos trabajos, recogidos y presentados por la profesora Laura Scarano, se hallan enmarcados en un proyecto sobre "Autoficción e imaginario autobiográfico en las poéticas españolas de posguerra" que lleva a cabo Scarano como Investigadora Principal del CONICET –Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas–, agrupando cinco ensayos del II Congreso de la Red Nacional de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico, titulado "AutoRepresentacioneS" y presentado en la Universidad de Borgoña en junio de 2012. Además, el libro incluye otros trabajos, provenientes de encuentros internacionales y proyectos que giran en torno a la misma temática, a la metapoesía, a la poesía "en su laberinto" –esos laberintos borgianos, apocalípticos y constructivos, donde el autor, como viajero por su propia obra, se sumerge en un proceso transformador de su propia persona y de su literatura, como un mago que se sacara a sí mismo de la chistera–.

El resultado lo constituye este exhaustivo entramado de señales que los poetas van dejando tras de sí en su obra desde que aparecen los primeros grandes libros de nuestra literatura. En aquellos "pasos" gongorinos que simbolizan los propios versos –a la manera del *Cancionero* de Petrarca–, o en las ovejas que escuchan los desalientos de los enamorados pastores Salicio y Nemoroso, nacidos de la pluma de Garcilaso de la Vega, el profesor Georges Güntert ha hallado ya las primeras muestras de autorreferencialidad del autor. Tal vez Góngora, Garcilaso o Boscán no tuvieran plena conciencia de las precoces técnicas de metapoesía que estaban empleando, pero lo que sí resulta claro es que, ya desde el Renacimiento, la preocupación por la forma, por la métrica, más allá del contenido, mantenía a los autores en vilo y los empujaba a una reflexión lúcida

para generar el proceso de la creación del poema, que no respondía a un mero acto de inspiración. Todo estaba medido, limitado, justificado: el artificio poético en torno al siglo xv era aún más estudiado que en otras épocas.

La metapoesía puede considerarse, en todo momento, una llamada de atención del poeta para no pasar desapercibido bajo sus creaciones. En el caso del citado Unamuno, el lector puede percibir una preocupación a la largo de toda su obra poética que Marta Beatriz Ferrari refleja en un ensayo que pone de manifiesto la necesidad unamuniana por trascender a sus propios textos dejando constancia de sí mismo, con nombres y apellidos, como creador. A Unamuno, aunque no podamos considerarlo como el mejor poeta de su época, sí que debemos entenderlo como el poeta más fascinado –deslumbrado y desconcertado a partes iguales– por el proceso creador. Se enfrenta al poema con una actitud casi científica, explorando nuevos derroteros y posibilidades que descomponen totalmente ese triángulo metapoético del que hablábamos, porque lo ideal, para él, es convertir al creador en criatura, al poeta en personaje, al lector en hacedor; mezclando todos estos elementos en un crisol al que se lanza de cabeza, enfocando la obra literaria como parte de su realidad. Unamuno se muestra tan concentrado en desentrañar e implicarse en este proceso creativo que no le resta tiempo para inventar, como otros autores, un juego de espejos mediante personajes apócrifos que se constituyen como responsables de la creación dentro de la propia ficción: criaturas y creadores a la vez, como podrían serlo el Juan de Mairena o el Abel Martín de Antonio Machado, ambos conectados en un mundo de artificio que a su vez se halla controlado por el autor de carne y hueso: el propio Machado. El trabajo de Liliana Swiderski nos enseña que la metapoesía sirve, en este caso, para que Machado experimente con distintas hipótesis o versiones de sí mismo, de partes de sí mismo, de dobles o de postulados ideológicos que necesita enarbolar con especial fuerza ante sus lectores.

La perspectiva de la metapoesía nos ofrece también nuevas visiones para textos que contemplábamos desde un punto de vista más tradicional. Así nos lo hace ver Gina Maria Schneider en su análisis acerca del poema de Luis Cernuda "Desdicha", que no debe ser comprendido solo con la dimensión trágica que parece enunciar en su título y a la que este poeta nos tiene acostumbrados como lectores. La autorreferencialidad implica aquí un punto de ironía, porque "desdicha" también se refiere a lo que se va desdiciendo: Cernuda va descomponiendo en nubes al personaje del poema, que es él mismo como creador, por su imposibilidad para enlazar la vida de poeta y la de amante, por lo vacío de sus palabras, por la inutilidad del oficio poético a la hora de encarar la vida real. Es decir, Cernuda se contempla como poeta y, con una sonrisa lírica, se va deshaciendo en nubes hasta formar tan solo "aire navegable".

En "Historial de un libro" (1951), Cernuda vuelve a recurrir a las técnicas autorreferenciales para mostrar al lector no un punto de vista autobiográfico, sino uno "autobibliográfico", es decir, relata el proceso de creación de sus poemarios y sus distintas etapas. En un poeta contemporáneo como es Luis García Montero, María Clara Lucifora encuentra una vívida huella cernudiana a la hora de escribir un texto como "Dedicación a la poesía", utilizando las mismas téc-

nicas y recursos que Cernuda había empleado en "Historial de un libro". García Montero es uno de los poetas actuales que más atención ha puesto a la hora de reflexionar sobre su propia obra poética.

Esta misma perspectiva metapoética es la que nos permite comprender, en todo su esplendor, lo que Marcela Romano define como "la mitología brineana" en el contexto poético de Francisco Brines: esas dimensiones con mayúsculas de Olvido, Engaño, Vida, Nada... Porque la poesía de Brines, desde su obra inicial, responde a un intenso diálogo del autor consigo mismo y con la obra que conscientemente está creando, igual que ocurre en el caso de otro autor de su misma generación: Ángel González. Brines, como Unamuno, se sumerge en su propio proceso creativo y se fascina ante las posibilidades ofrecidas por la ficción, sin ocultarse ante el lector tras esa misma ficción. Como lectores, llegamos a plantearnos si su obra no responderá más a un alarde de experimentación, a una curiosidad que le devora, que a la idea de presentarnos una realidad de ficción a la que llamar "poemario". Y consiguiendo precisamente esto es como Brines juega con el lector y se diluye, por entre sus letras, confundiéndonos y destartalando, de nuevo, el esquema metapoético que teníamos preconcebido.

En el libro hay propuestas profundamente metaliterarias en sí mismas, como la de Catalina Quesada, que nos conmina a contemplar la biografía de la poeta argentina Alejandra Pizarnik como una extensión de su propia existencia literaria, dedicada al silencio y a la muerte. ¿El suicidio real de Pizarnik debe comprenderse como un intento fracasado de culminar el suicidio literario al que siempre alude en sus versos? Para Quesada, vida y obra a menudo se abrazan tan íntimamente, el poeta aparece tan necesitado de convertirse en protagonista de sus estrofas, que se olvida de lo que parece estar queriendo recordar a los lectores: que el poema es ficción, un hermoso engaño creado por un ente real, el autor. En determinadas figuras, como Pizarnik, Eduardo Chirinos, Monserrat Álvarez, Rocío Silva Santisteban, Rolando Sánchez Mejías o Edwyn Madrid, el juego metaliterario de Brines adquiere perspectivas siniestras al extrapolarlo a la propia vida y poner esta en juego.

En el caso del poeta chileno Eduardo Millán, estudiado por Constanza Ramírez Zúñiga, el mundo literario constituye un refugio cuando se anuncia el final de la vida real: de esta forma surge en 2006 el poemario *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*, después de que a Millán se le diagnosticara un cáncer terminal y decidiera convertirse a sí mismo en personaje de su obra, en un proceso inverso al llevado a cabo por Pizarnik, que "comenzó a morir" en sus poemas para culminarlos con un suicidio real. El poemario analizado de Millán se sustenta, precisamente, en la constancia de su propia y cercana muerte, por lo que se sirve de mecanismos metapoéticos para descomponerse como ente real y trascender en la ficción.

"La mano que mueve la pluma": así llama Juan José Lanz a este concepto de metapoesía, presente en España desde 1964, cuando Gabriel Celaya habló por primera vez de Bécquer como metapoeta. Concepto que resurge en la poesía de Guillermo Carnero y, más concretamente, en un poema suyo analizado exhaustivamente por Lanz: "Ficción de la palabra", que ya parece introducirnos desde el título y que nos acaba convirtiendo, como lectores, en parte del poema.

Entre los poetas más contemporáneos, estos mecanismos metapoéticos no han hecho sino intensificarse, como en la obra de Luis Muñoz *Querido silencio* (2006), analizada por Itzíar López Guil, quien nos señala lo novedoso que resulta que, en sus poemas, la reflexión metapoética llegue a producirse mediante una división entre la intuición y la lógica, descomponiéndose aún más el discurso, agudizándose el juego, en el afán constante del poeta por esa "búsqueda de luz" tan esencial en Luis Muñoz.

También hay hueco para el estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea y la huella de técnicas metapoéticas originarias del creacionismo de Huidobro en la literatura mapuche de David Aniñir, de cuya obra realiza un análisis Paulina Andrea Alemparte, mostrando hasta qué punto es posible reflexionar sobre la propia obra sin dejar a un lado la vocación social, colectiva. Y es que la metapoesía se presenta a menudo como algo arriesgado a lo que solo un cierto tipo de autores, más dados a la reflexión, se inclinan: lo que Laura Scarano define como "metapoetas"; definición que implica un vínculo entre el "yo lírico" y el "yo real". Scarano, una verdadera apasionada y especialista en lo "meta", pone un broche final a las aportaciones de sus colegas realizando un repaso por las técnicas metapoéticas observadas en la poesía española e hispanoamericana del siglo xx, destacando las figuras de Gloria Fuertes, Luis García Montero y Jorge Luis Borges, pero también las de Rubén Darío, Miguel Hernández o Federico García Lorca. Las autorreferencias se hallan más presentes de lo que podemos imaginarnos en un principio, y es que… ¿qué poeta no se ha detenido nunca a reflexionar sobre su propia poesía?

El libro se completa con dos entrevistas a los "metapoetas" Ana Merino y Luis Muñoz y unos poemas inéditos de ambos que ofrecen al lector una perspectiva práctica de las técnicas que se han ido analizando a lo largo de los ensayos. La sensación que prevalece tras haber profundizado en estos mecanismos, entramados y galerías literarias es la de una mayor cercanía hacia el proceso de creación, como si las barreras que siempre hemos contemplado entre autor, obra y lector se difuminaran irremediablemente.

Marina Casado Hernández
marina.casado.hernandez@gmail.com
Universidad Complutense de Madrid

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 201-205, ISSN: 2255-4505

José Jurado Morales (ed.): *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*. Madrid, Visor (col. "Biblioteca Filológica Hispana", n.º 141), 2013, 304 pp.

En el entramado de poetas contemporáneos que se multiplican en los listados de libros más leídos, reseñados, reeditados, etc., ha sobrevivido de forma discreta durante casi cuarenta años Ana Rossetti. Para celebrarlo nace este libro, heredero de las conferencias impartidas en el III Seminario de Literatura Actual celebrado en Cádiz en 2012, aunque enriquecido con nuevas aportaciones. En ellas se ponen de relieve los aspectos más relevantes de su trayectoria literaria, se realiza un balance sobre su proceso de escritura, se mira hacia atrás y se considera dicho itinerario desde diferentes perspectivas.

Esto nos lleva a valorar el papel pionero en la creación de una escritura sin complejos ni tabúes morales de una autora en unos tiempos difíciles, como bien indica en su texto introductorio José Jurado Morales, editor de la obra. Nos recuerda que es imprescindible tener presente que la poetisa "ha jugado un interesante papel en el contexto español en un momento clave", como trata de mostrar esta obra conjunta, mientras revisa y recupera un gran grueso de sus escritos. Para ello, con el capítulo de José Jurado al frente de *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, el lector obtiene una visión global de la edición, los objetivos con los que nace y una aproximación biobibliográfica de su trayectoria. Esta circunstancia procura que todo lector de Rossetti encuentre en estas páginas relecturas y análisis de sus obras, donde incluso ella misma reflexiona sobre sus próximos proyectos y su futuro en el panorama literario.

Estas palabras de la escritora, que sirvieron de apertura al seminario, inician la senda compuesta por catorce trabajos de profesores e investigadores de universidades europeas y americanas. En ellas indica que estos artículos, y otros tantos ya escritos y por escribir, le dotan de la posibilidad de vivir de la escritura, del instante en el que se editan, se leen, reeditan, analizan, etc., gracias a los estudiosos de su obra y sobre todo de sus lectores. Entonces recuerda también que debe agradecer a todas las mujeres de su vida el camino que le han abierto hasta llegar aquí, pues ellas le condujeron al mundo de las letras, por ellas se hizo lectora y, sin darse cuenta, escritora. De unos primeros coqueteos con el teatro, como escritora ocasional, pasó a ser autora de cartas repletas de lirismo que desembocaron en una estética erótico-hedonista y que, con el paso de los años dieron lugar a su primer libro. Este fue bien acogido y desde entonces muchos han sido fieles a cada novedad nacida de su pluma, que poco a poco caminó hacia una escritura más meditativa.

Y es que para Rossetti los lectores tienen un papel esencial, pues releen, reescriben, investigan, descifran... sus palabras, minadas de evidencias de su vida, de sus sentimientos, etc. Estos detalles, como buena aficionada a las novelas, sabe que son útiles para ellos, para componer la vida que tras ellos se oculta a retazos.

Tras esta reflexión desfilan algunos de los trabajos expuestos en el III Seminario de Literatura actual, dirigido por Jurado Morales, profesor de la Universidad de Cádiz y director del Grupo de Investigación de Literatura Española Contemporánea (GELEC). El primero en llegar es de Marina Bianchi, titulado "La poética independiente de Ana Rossetti", donde repasa toda la obra de la poetisa, valorando los diferentes problemas que surgen para clasificarla, para introducirla en un grupo, movimiento estético, etc. Por ello nos recuerda que "para apreciar del todo la obra e intentar averiguar su sentido profundo, el punto de partida debería ser otro: la totalidad de los elementos que concurren juntos a determinar el significado". Por ello, quizá nos encontramos con una autora que muestra rasgos muy personales en su escritura, una simbología totalmente distinta nacida de su experiencia e intereses personales. Es decir, una obra en la que prima la individualidad y la originalidad, lo que implica que no se inserte totalmente dentro de la poesía postmoderna, hecho sobre el que nos invita a reflexionar Bianchi gracias a un detallado repaso por la producción de Rossetti en sus diferentes etapas.

A fin de cuentas, para Bianchi, la obra de la poetisa, más allá de clasificaciones posibles y nexos circundantes con estéticas coetáneas, tiene un sentido propio, distinto y personal que la hacen única. La gaditana procura analizar el mundo que le rodea y, de este modo, poder entenderse a sí misma y así aliviar lo malo de la existencia.

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier firma el segundo de los trabajos, titulado "El nombre de la rosa (pequeñas divagaciones sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti)". En él nos aproxima al contexto en el que surgen las obras de esta creadora, intenta acercárnosla generacionalmente a una serie de autores y circunstancias con las que comparte rasgos estéticos. Seguidamente profundiza en estos, en el erotismo que inunda sus páginas y la problemática que el encasillamiento conlleva, hecho que la autora bien conoce. Nos recuerda que está latente en sus escritos y sobresale como aspecto distinguidor, unificador, pero junto a él se suman otros tantos de carácter heterogéneo que es preciso recordar. A continuación ahonda en este concepto, en la presencia del erotismo en su obra, el cual le lleva al estudio de la herencia simbólica presente en la poesía denominada bajo el marbete "pensamiento mágico", con la que Rossetti está conectada.

El siguiente trabajo que nos encontramos está firmado por Marcia Payeras Grau, de la Universitat de les Illes Balears, titulado "Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el laberinto de la poesía contemporánea". En él nos acerca a la escritura femenina anterior a la de Rossetti, entre la que contamos con autoras que ya habían surcado sendas similares, habían caminado hacia un discurso poético femenino que giraba en torno a la sexualidad. Además, nos detalla otros lugares

comunes entre los que se presentan elementos religiosos "desautomatizados" y elementos paganos.

En esta línea, trabajando el cambio de discurso amoroso de Rossetti, Blas Dueñas nos trae a la memoria en "De Venus a Eros. Ana Rossetti: renovación y ruptura lírica con los poetas del 50", a las escritoras que dieron a conocer sus textos dentro de un grupo generacional o promoción anterior. Nos recuerda cómo las autoras de los primeros años de postguerra retrataban un amor que inspiraba pureza al lector y, gracias a Rossetti, este se fue transformando hacia nuevos horizontes, acumulando la tradición para sentimentalizarla.

Seguidamente aparece el trabajo "El potencial *queer* de la androginia en la poesía de Ana Rossetti", de la profesora Jennifer Heacok-Renaud, de la Universidad de Iowa. En él se valora el interés que en los últimos tiempos ha tomado la crítica para considerar la absoluta dimensión feminista de su obra y su capacidad para invertir el paradigma tradicional pasivo del sexo femenino frente al masculino. Y, además, nos recuerda el especial tratamiento que ofrece la isleña a esta perspectiva, dado que su mirada evita una clasificación binaria al introducir bajo esta otros colectivos sexuales.

Los siguientes trabajos ahondan en obras concretas de la autora. Por ejemplo gracias a Tina Escaja, de la Universidad de Vermont, y su "Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti" conocemos cómo la autora logra la intersección de la erótica de la carne con la erótica del lenguaje en este poemario. Con el texto "El viaje de Isolda" Antonia Víñez, profesora de la Universidad de Cádiz, analiza el papel de la protagonista de esta historia de amor del medievo gracias a un poema titulado "Isolda" en *Indicios vehementes*. María Teresa Navarrete, de la Universidad de Cádiz, estudia las relaciones y conexiones entre los poemas de *Punto Umbrío*, que según ella dan lugar a una estructura circular, sumándose los poemas, uniéndose, para ofrecernos un todo conectado. Y Olga Rendón Infante, también de la Universidad de Cádiz, nos trae "El prodigio poético: *Llenar tu nombre* de Ana Rossetti". Con él analiza una obra dedicada a la indagación sobre la poesía como creación, su importancia como medio de comunicación y de confesión espiritual.

Jurado Morales aportó también una conferencia al acto, recogida bajo el título "La nota disonante de Ana Rossetti: protesta social y conciencia humanitaria en su última escritura". En ella nos revela una de las caras menos conocidas y estudiadas de la poetisa, su compromiso social y sus textos de denuncia, presentes en su obra más reciente, con el deseo de advertir a los lectores de los cambios morales que la humanidad está adquiriendo en estos nuevos tiempos. Para ello revisa una serie de escritos que conformarán un libro aún por terminar, titulado provisionalmente *Geografía de lágrimas*, donde muestra su postura más discordante contra los abusos, la violencia, insumisión, totalitarismo... del mundo actual, permitiendo así al lector descubrir una faceta apenas conocida de la autora.

Tras valorar diversas obras líricas y un análisis de un libro en ciernes, los trabajos siguientes ponen su mirada en la narrativa de la gaditana. El primero de ellos llega de la mano de Jill Robbins, de la Universidad de Texas (Austin), titu-

lado "El travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España* de Ana Rossetti". Con él nos sumergimos en este libro y en el contexto histórico del Régimen Franquista y de la Transición, recordando el tratamiento del travestismo en esos años, así como la feminidad y su represión durante la dictadura.

Miguel Soler Gallo, de la Universidad de Cádiz, con "Escribir por encargo: *Mentiras de papel*, la novela rosa de Ana Rossetti" nos ofrece el primer estudio publicado sobre esta obra, donde se valoran sus influencias de la cultura popular, la novela rosa y los mensajes que se esconden tras este tipo de creaciones. Además, subraya el valor de la reformulación que hace de los elementos de estos diferentes ámbitos en los que se sumerge.

Con el trabajo de Blanca Flores Cueto, de la Universidad de Cádiz, llamado "Los baúles de Ana Rossetti: Su literatura para niños y niñas" nos introducimos en una nueva faceta de la escritora. Con su análisis se pone de relieve el valor polivalente de la autora, su habilidad para adaptarse a diferentes tipos de géneros y lectores, desvinculándose de la lírica erótica por un momento para ofrecer páginas llenas de amor e ingenio para un público infantil.

Como corolario aparece un útil trabajo de Gilda Perretta y José Jurado Morales, donde investigadores y lectores hallarán una exhaustiva bibliografía sobre Ana Rossetti. Está compuesta por todos los escritos dedicados a las diferentes vertientes de su obra, publicados en todos los formatos.

Esta última aportación, por tanto, cierra un libro plagado de estudios sobre la obra de Rossetti. Esto hace que, como conjunto, se establezca como el primer monográfico dedicado al estudio de su obra, que hace de ella una revisión global, prestando atención a sus diferentes géneros, vertientes y etapas. Esta circunstancia asienta la creación de esta escritora en el panorama crítico e investigador, pues ofrece un precedente para nuevos trabajos, tanto individuales como colectivos, sobre los textos de Rossetti y marca posibles sendas de estudio a futuros estudiosos de su producción, dado que estos encuentran aquí un material bibliográfico que les invita de algún modo a continuar indagando en ellos.

Para sus lectores, el hecho de encontrar una obra crítica de este tipo les confirma que el nombre de Ana Rossetti no es una firma más en el panorama actual de la literatura. Les recuerda que no se trata solo de una figura que se mantiene con el paso del tiempo en las estanterías de librerías y bibliotecas, les ayuda a conocer mucho más sobre su obra, se la analiza y descifra, mientras deja ver su camino andado en el contexto literario en el que se sumerge. Además, esta última idea nos lleva a valorar la importancia de estudiar la literatura contemporánea, de esta y de otros tantos autores. Nos refuerza el valor de recordar en las investigaciones también las obras más próximas en el tiempo, las más actuales, ahora que los autores están aquí para colaborar con los investigadores al interpretar sus textos, antes de que pierdan el valor contextual que poseen. Buen ejemplo de ello son las páginas dedicadas aquí a recordar la presencia de la femineidad, del travestismo, el erotismo, la libertad, etc., en la obra de Rossetti, que se entremezclaban con una época de represión y cambio social bajo la su pluma, cuyo valor permanece siempre, pero no todos saben desentrañar la importancia que en aquel momento ocultaban, tanto para la autora como para los lectores.

Por último, esta obra colectiva nos muestra, parafraseando su título, que *la escritura iba en serio* para Ana Rossetti, al introducirse en diferentes variedades literarias y movimientos estéticos, componer para muy diversos lectores, adaptarse a los nuevos tiempos al introducir otros contextos en su obra, o tras criticar a las diversas sociedades que con el paso del tiempo le rodean. Es decir, nos pone de relieve que durante cuarenta años ha permanecido escribiendo mucho más que aquellas primerizas y reveladoras cartas.

Ana Martínez García
martinezgarci.ana@gmail.com
GELEC. Universidad de Cádiz

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 207-212, ISSN: 2255-4505

Duanel Díaz Infante: *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid, Verbum, 2014, 272 pp.

En la medida en que las polémicas que envuelven la "cuestión cubana" parecen abocar sus partidarios y detractores a una disputa obcecada y esquemática, este libro sobre el campo cultural cubano bajo el régimen castrista constituye, a mi juicio, uno de los ensayos más sólidos e interesantes que he podido leer sobre el tema. Dicho esto, conviene precisar dos cosas por mera honradez intelectual. Por un lado, las convulsiones del panorama cultural cubano requieren, para quien no comparte su complejidad a modo de vivencia personal, un conocimiento minucioso y diría que casi "jesuítico" del cual carezco. Pero estimo que el hallarme fuera de este nuevo "bucle melancólico" y ensimismado, en el cual se abisman las disputas, me brinda cierta distancia que compensa mi indudable desconocimiento de muchos de sus pormenores. Por otro lado, debo confesar mi desacuerdo ideológico con muchos de los postulados que sostienen la perspectiva del presente ensayo, decididamente contrario a la Revolución cubana. Pero también por ello, reconozco que la solidez de sus análisis, razonamientos y erudición le evita caer en un anticastrismo burdo y visceral. Y a partir del momento en que cualquier postura ideológica ha de sustentarse sobre la reflexión crítica, estimo que el ensayo de Duanel Díaz Infante nos incita a un debate de altura, apasionante y necesario para cualquiera que se interese, de lejos o de cerca, por la cuestión cubana.

Dicha cuestión no se aborda aquí a través de sus vaivenes históricos, políticos o sociales sino, como he señalado, mediante el análisis de su campo cultural. En este sentido, tampoco se trata de un análisis del arte y la literatura cubanos del último medio siglo. La noción de cultura se emplea en su sentido más amplio y a la vez decisivo, a saber el modo con que las sociedades construyen el sentido y la representación de lo real que determina sus prácticas. Este concepto de lo real vertebra la tesis central del libro, marcada por las reflexiones de Slavoj Žižek y Alain Badiou en torno a la "pasión de lo Real" (con mayúscula). Según estos pensadores, la historia de la modernidad ha venido marcada por el intento de aprehender la autenticidad de lo Real, al tiempo que este concepto, en cuanto dimensión fantasmal e inaprensible, se invierte en su propio simulacro o resurge en todo lo que dicha pasión reprime. Díaz Infante emplea esta idea para proyectarla sobre la propia naturaleza del régimen castrista, definido en cuanto "Revolución". El instante revolucionario encarnaría una suerte de grado cero en el enunciado fundacional de la democracia, donde el poder político se confunde con la realidad social. Pero dicho instante es a la vez evanescente e inaprensible;

la Revolución cubana, al fundarse sobre la institucionalización de tal instante, se ve abocada a eternizarlo en una suerte de presente congelado, y a nutrirse de semejante mito originario falseando su significado, pues lo convierte en objeto de representación (lo reifica). Tales son las dialécticas de esta revolución "congelada", cuyas inversiones y aporías analiza el libro a lo largo de cuatro capítulos que recorren desde la década de lo sesenta hasta nuestros días.

El primero, "La izquierda con sujeto", está dedicado al maestro ideológico de la Revolución, que encarna también uno de sus mitos centrales, a saber Ernesto "Che" Guevara. Pero aunque el autor demuestre conocer a sus clásicos, al insertar y ponderar el pensamiento del Che dentro de las grandes discusiones del materialismo dialéctico, su objetivo radicar en mostrar cómo sus ideas han condicionado el paradigma cultural de la Revolución cubana. El capítulo examina de entrada el papel que la violencia desempeña en el ideario guevarista, donde la celebración nietzscheana del flujo vital de la guerrilla (la doctrina del "foco") concibe la violencia, más allá de un simple medio (una *technè*), como una suerte de creación colectiva (de *poiesis*) que implica el develamiento de la verdad (en términos heideggerianos, una *aletheia*). Díaz Infante nos muestra la influencia que tuvieron en el Che las reflexiones de Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*, al inscribir la filosofía marxista y leninista dentro de la problemática del colonialismo. Al desplazar la teoría del proletariado hacia la emergencia de las masas campesinas, la guerrilla se atribuye el papel que Lenin otorgaba al partido en cuanto vanguardia del proceso revolucionario. De este modo, la guerrilla se convierte en la "gigantesca escuela" (92) donde ha de forjarse el hombre nuevo de la sociedad comunista. Si la guerra es una "praxis desalienadora" (93), entonces la violencia se concibe como "creadora de una nueva subjetividad" (90), según la formalización conceptual que Regis Debray aplica a los escritos de Guevara. Mas en último término, semejante práctica transmite sus enseñanzas mediante la ejemplaridad de su protagonista, haciendo de Ernesto Guevara el modelo de una experiencia intransferible, cuyo destino heroico incita al pueblo a "ser como el Che" (103). En este punto, la espectacularización del gesto heroico se transforma en objeto de consumo y la "política revolucionaria" en "actividad estética" (107), fabricando uno de los mayores iconos de nuestra cultura de masas en la imagen reproductible al infinito del guerrillero argentino.

La dimensión estética de la Revolución explica en buena medida la fascinación de la intelligentsia mundial por Cuba durante la década de los sesenta, como nos muestra el segundo capítulo ("Le socialisme qui venait du chaud"). Mediante los testimonios de Regis Debray, Annia Francos, Chris Marker o Jean-Paul Sartre en sus diversas visitas a la isla, Díaz Infante explora el enorme capital simbólico del cual gozó la Revolución en sus inicios, y las profundas conexiones que mantuvo con el surgimiento de la *New Left* norteamericana. En buena medida, semejante fascinación se alimentaba de ensoñaciones librescas en torno a la emergencia de una realidad (de lo Real) más auténtica y profunda que la cotidianeidad gris de la vieja Europa. Cuba se revelaba como la encarnación de una nueva Utopía, tras la desilusión manifiesta ante las atrocidades del socialismo soviético. La "Primavera de La Habana" que supuso el xxiii Salón de Mayo,

celebrado en 1967, marcó el apogeo pero también el canto del cisne para aquel idilio. Lo que allí estaba en juego, como bien explica Díaz Infante, radicaba en la posibilidad de compaginar la vanguardia artística y política, pues "una revolución con arte libre [podía] ser una revolución sin Termidor", como señalaron Breton, Trotski y Diego Rivera en su manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (130). La Ofensiva Revolucionaria de 1968, el apoyo del gobierno cubano a la intervención soviética en Praga y el caso Heberto Padilla en 1971, cuando el arresto del poeta desembocó en una autocrítica pública que recordaba de forma inquietante a las grandes purgas estalinistas, fueron los episodios que marcaron el progresivo desencuentro entre el turismo revolucionario y una política cultural volcada en resucitar los espectros del realismo socialista. Pero este nuevo desencanto, que el autor examina en los textos de Hans Magnus Enzensberger (en su poemario *El hundimiento del Titanic*), Susan Sontag o Allen Ginsberg, no expresa únicamente las desilusiones utópicas frente al proceso con que la Revolución traicionó las esperanzas que había suscitado. Siguiendo las ideas de Boris Groys, Díaz Infante matiza la oposición entre las innovaciones formales de la vanguardia y el rechazo de los regímenes comunistas ante la posibilidad de ese arte libre, que encarnaría los peores defectos del individualismo burgués. El estalinismo, al moldear lo real cual demiurgo omnipotente, lleva a cabo de forma paradójica el proyecto estético de la vanguardia que aboga por superar la escisión entre el arte y la vida, y representa la consumación de la vanguardia que desemboca dialécticamente en su contrario.

El tercer capítulo examina tales ramificaciones del estalinismo en la política cultural del castrismo en la década de los setenta. Al detenerse en la producción de narrativa policíaca ("Novela policíaca, estado policial"), Díaz Infante renuncia a centrarse en una literatura de "calidad", para mostrar cómo este género popular actualiza los grandes debates marxistas en torno a la función y la estética del realismo, rastreando por ejemplo la influencia de Lukács en los planteamientos de Mirta Aguirre: y "es justamente esa noción de lo real –que combina la idea ilustrada de que el mundo es cognoscible y la verdad objetiva debe buscarse tras las apariencias, con la idea revolucionaria según la cual el futuro es más real que el presente mismo– la que subyace a la doctrina del realismo socialista" (169). La novela policíaca cubana de los años setenta representa una suerte de tercera etapa en la evolución del género: "si en aquella [la "novela-problema" de sus inicios], vehículo de la ideología burguesa, se defiende como justo lo que es legal, y en la novela negra se denuncia una legalidad injusta, ahora es legal lo que es justo, toda vez que el socialismo constituye el triunfo terrenal de la justicia" (175). Se producen así relatos donde el crimen sirve para desenmascarar los vestigios no abolidos de la mentalidad burguesa; la "tacita de café", que los cederistas (miembros de los Comités para la Defensa de la Revolución) ofrecen a los policías que investigan al sospechoso, expresa el carácter afable de este mundo feliz donde, como en el panóptico de Bentham analizado por Foucault, la familiaridad (todo el mundo se conoce) encubre la "obsesión por la transparencia" de la vigilancia total. Pero la supuesta transparencia del signo lingüístico acaba convirtiendo el policial revolucionario en un relato burdamente

convencional que solo produce, en términos barthesianos, "efectos de realidad". "Frente a aquella ficción ideológica, la realidad retornó el 1 de abril de 1980" (193), cuando la llamada crisis del Mariel desenmascaró la "realidad objetiva" del socialismo real, en una suerte de gran carnaval que funcionó como una válvula de escape, literal y simbólica, para lo que Bataille califica como "lo heterogéneo". La equivalencia entre justicia y legalidad del policial revolucionario revelaba ser pura ficción literaria, letra muerta sin vínculo alguno con la realidad cuya verdad aspiraba a representar. De este modo, la crisis del Mariel constituye para Díaz Infante el final de la Revolución que, a partir de entonces, no ha hecho más que "sobrevivirse a sí misma" (199).

El capítulo final ("Últimas consecuencias") recorre estos modos de supervivencia característicos del llamado "periodo especial", a partir de la década de los 90, en una nueva poética de las ruinas que caracterizan hoy en día el paisaje urbano de La Habana. Según el diagnóstico de Žižek, las ruinas, que pueblan este paisaje de una guerra que nunca tuvo lugar, designan no tanto el progresivo desmoronamiento de la Revolución sino la extrema fidelidad al acontecimiento revolucionario, un lugar fuera del tiempo que reitera y conmemora sin cesar el instante eterno de su origen fundacional. Díaz Infante analiza en esta parte una serie de relatos de Pedro Juan Gutiérrez (*Trilogía sucia de La Habana*), Benítez Rojo ("Estatuas sepultadas") o César Leante ("Casa sitiada"). A pesar de sus diferencias, estos relatos comparten una suerte de carácter simbólico que el autor compara a los rasgos alegóricos de "Casa tomada", de Julio Cortázar. Las grandes mansiones coloniales que, en los inicios de la narrativa revolucionaria, encarnaban el crepúsculo de los espacios privados de la sociedad burguesa, expresan ahora la melancolía de una ciudad que, de forma incesante, se destruye para poder conservarse. La segunda parte del capítulo se centra en un conjunto de fotografías que, al amparo de un turismo que ya no rastrea la utopía sino su nostalgia, celebran los desechos de aquel mundo pre-revolucionario. Esta nueva galería de lo pintoresco, deteniéndose en los interiores y objetos de un escenario en apariencia deshabitado (por contraste con las fotografías que, a principios de los sesenta, enfocaban las multitudes, rostros y cuerpos de la guerrilla triunfante), produce un reencantamiento de aquellas mercancías que el capitalismo hace tiempo arrumbó como desechables. Recurriendo a las reflexiones de Walter Benjamin sobre el "aura", Díaz Infante observa cómo estos objetos, originados por la reproductibilidad de su fabricación en serie, han adquirido una identidad cuasi artesanal. Por último, el libro dedica una suerte de epílogo a aquella "ruina" que constituye hoy el cuerpo de Fidel. En un régimen identificado con la figura de su líder, Fidel (designado como los monarcas únicamente por su nombre de pila) encarna la Revolución, y su decadencia se confunde con la agonía beckettiana de aquel Evento originario cuyos signos expresa en su figura. En este sentido, la barba y el traje militar vienen analizados en la mejor tradición de las "mitologías" barthesianas, como fidelidad a un instante primigenio que no cesa de desmoronarse, y al mismo tiempo permanece suspendido en su eternidad inasible. Como bien dice Žižek en *Bienvenidos al desierto de lo real* (Akal, 2005), nos hallamos frente a un "tiempo mesiánico en negativo" (12): "el retorno

a la normalidad capitalista antimesiánica se experimenta como el objeto de la espera mesiánica, algo que el país se limita a esperar en un estado de animación congelada" (13).

Como espero haber podido mostrar, sería deseable que la crítica del castrismo pudiera hacer gala de semejante complejidad, contextualización y finura intelectual, en la medida en que supera los tópicos y simplificaciones que reinan habitualmente en nuestras discusiones ideológicas. El enfoque empleado combina de forma magistral el extenso abanico de las disciplinas humanísticas, analizando lo político a la luz de lo estético, y maneja con solvencia y erudición la amplia tradición de la historiografía marxista, de los estudios culturales, de la hermenéutica filosófica, y de las corrientes estructuralistas y de la posmodernidad. Este ensayo, que selecciona para su recorrido cuatro cuestiones muy específicas, logra no obstante insertarlas en el rico panorama de la cultura cubana y de los grandes debates de su tiempo, y convertirlos en representativos de las sucesivas épocas a las que pertenecen. Como señalé al principio, nos invita a una discusión rigurosa, que rebasa el marco de esta simple reseña, pero donde no me gustaría dejar de señalar un aspecto a mi juicio crucial.

Resulta llamativo que la tesis principal del libro se apoye en dos autores que han marcado el resurgimiento de la perspectiva marxista en el pensamiento actual, como son Slavoj Žižek y Alain Badiou. En este sentido, la "pasión de lo Real" que orienta los análisis del libro actualiza, como es sabido, un concepto lacaniano que no designa ninguna realidad tras lo Real a la que pudiera accederse, sino una suerte de vacío constitutivo del sujeto, que alimenta la producción imaginaria y simbólica de un significante siempre desfasado con respecto a su significado. Desde este punto de vista, me parece que *La revolución congelada*, a la hora de "desenmascarar" los simulacros del castrismo, bordea con suma ambigüedad la frágil línea que permitiría rescatar, detrás de la persecución de lo Real, una suerte de realidad concreta que opondría a lo utópico esta "fuerza de las cosas", abocando el mesianismo revolucionario a la inevitable desilusión de los "hechos". Pues la "pasión de lo Real" existe sobre todo en las sociedades capitalistas, como lo atestiguan los análisis de Žižek y Badiou, y aunque puedan aplicarse a la Revolución cubana, no deja de ser algo que ilumina el espíritu conjunto de nuestro siglo. Pero el hecho de que semejante desencanto se vea contenido en el origen del proceso revolucionario (en el pensamiento de Guevara), y convierta cualquier intento de transformación social y cultural en algo destinado al fracaso (y no tanto por una fatal traición a los principios revolucionarios), puede identificarse en las opciones historiográficas del ensayo, cuando elige referirse a François Furet en vez de citar por ejemplo a Eric Hobsbawm. A partir de allí, cuando a lo Real puede oponerse una realidad que lo desmiente, no estaría de más recordar que el campo cultural cubano se ha visto inmerso en un conflicto de naturaleza asimismo dialéctica, donde las circunstancias materiales de esa realidad se han visto determinadas por un conflicto que oponía una pequeña isla del Tercer Mundo a un gran imperio planetario que no tenía nada de simulacro fantasmal. En resumidas cuentas, el balanceo entre la utopía y la melancolía con que finaliza el libro parece devolvernos, no a una "revolución congelada", sino al

momento en pudo anunciarse que habíamos llegado al "fin de la historia". Mas el "deshielo", que ahora se proclama con respecto a uno de los últimos muros de la guerra fría, tal vez indique que, más que un proceso de "descongelación", nos hallamos frente a una historia cuyo final todavía no ha sido escrito, y cuya vitalidad cultural desmiente en cierta medida la esclerosis que nuestro autor pretende diagnosticar.

David Conte
dconte@hum.uc3m.es
Universidad Carlos III de Madrid

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 213-216, ISSN: 2255-4505

José Luis Sánchez Noriega (ed.): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona, Laertes, 2014, 360 pp.

Francisca López y Enric Castelló (eds.): *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela y la cultura popular*. Barcelona, Laertes, 2014, 277 pp.

No es sencillo reconstruir con cierta exactitud la extensa bibliografía existente sobre las postrimerías del franquismo y la Transición española. Dicha bibliografía es abundante y dispersa, sin que se detecte un proyecto editorial de largo recorrido orientado a la reconstrucción de la memoria de unos años tan decisivos como faltos de renovadas interpretaciones. En buena medida dicho carácter poco sistemático se ha visto compensado en los últimos años por la publicación de estudios profundos y muy bien documentados centrados en diversos ámbitos y caras del problema. Es el caso del imprescindible *La televisión durante la Transición española,* del catedrático Manuel Palacio, o bien de los ensayos del profesor Ferran Gallego (*El mito de la Transición*), pasando por una amplia variedad de ediciones en colaboración que han intentado explorar el efecto que los vaivenes políticos de un régimen en descomposición tuvieron sobre las artes del país. Algunos de estos trabajos se han realizado con el apoyo de los llamados Planes Nacionales de i+D+i y el trabajo de diversos grupos de investigación que desde universidades del país han intentado diferentes aproximaciones al fenómeno de la Transición y su relación con la reactivada memoria histórica del país (recordemos la reciente legislación al respecto que data del año 2007).

En esa línea debemos reconocer el acierto de la editorial Laertes al publicar de manera consecutiva los dos estudios que son objeto del presente texto, uno dedicado al cine de la Transición y otro a los sucesos del 23-F. Pero procedamos con un poco de orden y empecemos por el texto editado por José Luis Sánchez Noriega, perteneciente a la colección Kaplan. El libro está estructurado en dos partes diferenciadas. En la primera una introducción y tres extensos capítulos a cargo de diferentes especialistas y del propio Noriega nos sitúa los términos del debate. Esperanza Yllán Calderón resume bien el contexto político de la época en un capítulo introductorio que da cuenta de los diferentes debates presentes en la convulsa época que nos ocupa. Queda claro que la oposición entre *continuismo* y *reforma* es el gran esquema conceptual con el que no pocos autores se han enfrentado al proceso. Sin olvidar que a partir de la histórica victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982 ese esquema queda obsoleto

porque son los propios políticos de una cada vez más domesticada izquierda quienes prefieren adherirse a la idea de la *modernización,* que es la particular manera de reclamar una necesaria reconciliación entre las partes en contienda. No hay que olvidar que, como apunta Manuel Palacio en *El cine y la Transición política en España,* otro volumen coeditado y anterior a los aquí analizados, "los relatos oficiales sobre la Transición se han construido sobre la idea de reconciliación entre unos españoles que a pesar de sus discrepancias superan las heridas del pasado y conciben juntos el futuro" (7). Fruto de esos relatos oficiales, no son pocas las películas y series de televisión que han sido obliteradas sistemáticamente por no encajar en ellos, y por haber quedado fuera también de la lectura rupturista, reservada a ciertos productos de autor o formulaciones "serias". Si movimientos culturales como la Movida Madrileña fueron o no respuestas políticas de altura a una Transición entendida como ejercicio de desmemoria generalizada está por ver. Lo que no podemos olvidar es que en todo proceso de construcción identitaria –y la movida lo fue, sin duda– existe un ejercicio político, generalmente de resistencia frente a los designios divinos del poder político reinante. El capítulo de Sánchez Noriega dedicado a las diferentes trayectorias que adquirió el cine español durante la época de la Transición es rico en títulos y extenso en intenciones. El texto trata de entender las películas de la época desde una perspectiva integrada y multidisciplinar, y únicamente se echa en falta una reflexión más amplia sobre el cine quinqui, la Movida y el cine fantástico. Es habitual que los estudios sobre el cine de la Transición no traten con profusión el cine fantástico, seguramente por la desigual calidad de sus propuestas y por lo pálidas que pueden resultar algunas películas de Jesús Franco o Paul Naschy en comparación con la actividad de autores como Saura o productores como Querejeta. Pero descontando estas cuestiones menores, el repaso histórico es interesante, ameno, bien documentado y, sobre todo, muy sólido.

Ernesto Pérez Morán dedica un capítulo a las políticas cinematográficas de la Transición, sin duda cuestión esencial, por cuanto los debates sobre los efectos de la conocida como Ley Miró, por citar solo un aspecto, continúan hoy día. Es un hecho incuestionable que la producción disminuyó, tocando fondo en 1986, pero el debate sobre la calidad, calado y rentabilidad de las películas producidas durante los primeros ochenta continúa. Además el libro tiene un extenso catálogo con las fichas de las películas importantes del periodo analizado. No se trata de los textos habituales, más dados al dato y a la explicación del argumento que a la interpretación de la película. Estas fichas contienen información interesante e interpretaciones de los contextos y los contenidos de las cintas, dando más importancia al análisis que a la mera acumulación de informaciones. Además están clasificadas en cuatro apartados que dan cuenta de los cambios operados en el universo de la representación audiovisual. Van de las convulsiones del posfranquismo hasta 1984, la fecha escogida para finalizar el repaso.

Y es aquí donde debemos enlazar con el segundo título que nos ocupa, *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular,* editado por Francisca López y Enric Castelló para la editorial Laertes. En este caso se trata de un estudio multidisciplinar que rastrea

con profusión la importancia cultural de un hecho anómalo y que se ha resistido tradicionalmente a ser representado. Manuel Palacio nos advierte en el prólogo que el flujo dramático del 23-F "se restringe a los días 23 y 24, sin contextualizarlos con el *previo* preparativo de los sediciosos y mucho menos con las consecuencias posteriores que tuvo la acción" (p.9). La importancia de las imágenes de TVE, el trabajo de la cadena de radio SER y del periódico *El País,* nos permiten reconstruir la imagen, los sonidos y algunos detalles de parte de lo que sucedió, pero carecemos todavía de datos fundamentales que, de existir, existen en la memoria de los participantes supervivientes y en el sumario del caso judicial posterior. Y aunque recientemente *Anatomía de un instante,* de Javier Cercas, y *23-F. La película* (estrenada el 23 de febrero de 2011 y dirigida por Chema de la Peña) nos han ayudado a seguir debatiendo sobre el particular, no le falta razón a Manuel Palacio cuando comenta que "el 23-F no está arraigado en el relato de la Historia de España". Tras una más que útil cartografía de la producción cultural en torno a los hechos del 23-F escrita por Francisca López, coeditora del volumen, nos adentramos en los diferentes capítulos, divididos entre el estudio de los informativos y documentales, por un lado, y de las novelas, ficciones audiovisuales y manifestaciones de cultura popular, por el otro. Se intenta explicar cómo la prensa nacional ha tratado el 23-F (Arantxa Capdevila) para posteriormente compararlo con el tratamiento en la prensa anglosajona (Hugh O´Donnell). José Carlos Rueda Lafont se encarga del estudio de los documentales televisivos nacionales, mientras que Enric Castelló, el coeditor, se encarga de la visión autonómica. En este punto es de agradecer que el libro intente incorporar esas visiones habitualmente llamadas periféricas. Resulta necesario entender cómo desde las Autonomías o desde las diferentes nacionalidades históricas se ha leído un hecho tan crucial como el 23-F. Este análisis complementario también se intenta en el anterior volumen reseñado a propósito del cine de la Transición.

La segunda parte del libro se dedica a las ficciones. El repaso es amplio, aunque la insoslayable película de Chema de la Peña está muy presente en los diferentes análisis del caso. Esta cinta se complementa con la dirigida por Silvia Quer y que lleva por título *23-F: El día más difícil del Rey,* estrenada en 10 de febrero de 2009. Lo cerca o lejos que se sitúan unos y otros productos de la versión oficial de los hechos, su asunción de la historia oficial, su querencia por las preguntas incómodas o no, es también un indicativo de hasta qué punto la historia del 23-F está todavía por construir. A este respecto la interesante y siempre irónica aportación de Jordi Évole con *Operación Palace* sirve de contrapunto a los oficialismos simplistas. Évole logró un gran impacto con su producto, por demás divertido y necesario en esta España nuestra, siempre tan tensa. Su ejercicio humorístico no gustó a todo el mundo, pero demostró hasta qué punto algunas personas están dispuesta a creer versiones alternativas y conspiranoicas de un hecho histórico que, como tantos otros, tienen puntos oscuros. El relato que hemos construido sobre el 23-F es, hasta cierto punto, abstracto e interesado. Como si de un leve tropiezo se tratara, el 23-F es rápidamente readaptado e incluido en el relato de la Transición española como el último gran desafío previo a la conquista del poder por parte del PSOE en el año 1982 y la consoli-

dación definitiva de la democracia. Pero poco se ha contado sobre los motivos que llevaron a un golpe que no por pobremente ejecutado fue menos peligroso para las aspiraciones democráticas de una sociedad perpleja y expectante. De entre los capítulos, escritos por Francisca López, Laia Quílez, Ruth Gutiérrez, Concepción Cascajosa y Vicente Rodríguez, a destacar el dedicado al humor y la subversión en las representaciones del 23-F (de Cascajosa y Rodríguez, en este caso). Y es que no hay mejor manera de superar un trauma histórico que hacer el test del humor, y saber si el lector o el espectador están dispuestos a asumir una representación humorística sobre hechos que, en el pasado, han demostrado sobradamente su agresividad.

Iván Gómez
ivangg@blanquerna.url.edu
Universitat Ramon Llull, Barcelona

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 217-220, ISSN: 2255-4505

Pablo Decock: *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*. Berna, Peter Lang, 2014, 331 pp.

Es algo ya admitido que en las últimas dos décadas la prolífica (y proliferante) obra narrativa de César Aira (Coronel Pringles, 1949) ha sido objeto de una atenta recepción crítica, situándose en uno de los centros de gravedad del campo literario argentino. Las múltiples aristas de sus novelas y la construcción de un proyecto literario mitográfico que las incluye –y supera– hacen necesaria, pero espinosa, toda tarea de categorización del mismo.

La monografía que tenemos entre manos de Pablo Decock, docente de la Radboud Universiteit Nijmegen (Países Bajos), se inserta en esa línea de tentativas críticas; en su caso, su propuesta, lo anticipamos, constituye un abordaje con un alto grado de rigor y precisión teórica que –preludiados en el título mismo– presiden su investigación de principio a fin. Esta se inicia con un breve pero esclarecedor primer capítulo donde el autor se va a abriendo ángulo para fijar un lugar de enunciación crítica. Con ese fin espiga la recepción dispensada a la narrativa airiana –que llama en realidad "desencuentro receptor"–, subrayando logros y alguna que otra laguna, convertida en el disparador de su estudio. Se plantea así este apartado como una declaración de intenciones, al tiempo que se engrasan las herramientas de trabajo que manejará: la noción de figura (Gervais 2007); la poética del *nonsense* en el sentido que le adjudica Tigges (1988); el código de los estereotipos siguiendo la tipología de Dufays (1994), en la que se explaya justificadamente, pues entraña el núcleo de su propuesta. En ello fundamenta el autor su enfoque semiótico, que extrapola a la obra del argentino tomando la tripartición de la retórica clásica *inventio-dispositio-elocutio*. Todo lo antedicho, con el agregado de las estrategias autorrepresentativas y la pregunta sobre el escurridizo sentido de su escritura, se articula en torno a aporías trazadas con acierto por Decock a lo largo de las doce novelas seleccionadas que conforman el corpus.

Ha sido suficientemente establecido por la crítica que la poética de César Aira procede a una adopción, torsión y resemantización de códigos que confieren a su literatura una densidad semiótica no siempre bien advertida y, a menudo, encapsulada en las formas de la parodia y cierta frivolidad. El extenso segundo capítulo trata de dar respuesta a ese extremo abarcando, por un lado, los estereotipos massmediáticos en sus obras y dilucidando, por otro, en qué medida sus textos dialogan con la telenovela, el cómic, la novela de aventuras, la ciencia-ficción, el cine o los dibujos animados. El investigador centra sus esfuer-

zos en una cuestión cardinal como es la de la ausencia simultánea de sentido, esto es, "la falta de suma interpretativa al final" de los textos del bonaerense (37). El estudioso no aspira a resolver tal paradoja, pero sí a cartografiarla con el sólido andamiaje teórico que previamente ha puesto sobre el tapete. Resulta aquí muy operativo el funcionamiento de la estereotipia que, para el autor, permite un permanente desplazamiento del sentido a la vez que habilita la celeridad del relato airiano, entendido como *work in progress*. A partir de aquí, el crítico segmenta su capítulo en tres subapartados donde inserta otras tantas novelas –ambientadas en el barrio porteño de Flores– que apoyan sus argumentaciones. El primero de ellos disecciona *La villa* (2001) para desgranar el modo en que los *media* interfieren en su escritura, proporcionando a Aira un caudal de materiales narrativos estereotipados que el autor recicla y problematiza. El crítico explicita tales procedimientos, basados en la proliferación de códigos (37), el carácter "giratorio" del sentido (no sumativo) (38), así como en una intertextualidad rizomática, signada por la "multiplicidad" y por una "estructuración ajerárquica" (57).

Un recorrido por la nouvelle *La prueba* (1992) sirve al investigador para adentrarse en una estereotipia básicamente massmediática. Se expone allí la operatoria por la cual Aira entrevera elementos melodramáticos de la telenovela con una parodia del efectismo violento presente en las películas de acción; este rasgo conduce a Decock a hablar durante varias páginas de *Pulp Fiction* (1994) como intertexto fílmico, además del procesamiento que se lleva a cabo de la retórica del imaginario apocalíptico, factores que abocan al lector al desconcierto hermenéutico. Por su parte, *Las noches de Flores* (2004) refuerza ese *modus operandi* del vaciamiento semántico, subrayándose en este caso la convergencia de la telenovela, el noticiero y el policial. Dicha novela reorienta la atención sobre el sinsentido, la narración paradójica y la no menos ambivalente noción del valor del arte, que se aleja de todo esencialismo y se acerca, a su vez, a la idea de centrifugacidad.

El título del tercer capítulo, "desfiguración y vacuidad" ilustra justamente su contenido, volcado en la presencia y operatividad de ciertos estereotipos socioculturales en la narrativa airiana. A tal efecto, Decock toma cinco novelas del ciclo pampeano-gauchesco que abarcan una amplia franja cronológica, desde *Moreira* (1975) hasta *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Tales textos practican, a decir del investigador, una desactivación de las "mitologías literarias de la Argentina" así como "un trabajo recurrente con y contra los clichés nacionales" (128), operaciones de las cuales Decock da cumplida cuenta: pampas turísticas, cautivas transculturadas e indios hipercivilizados forman parte de novelas inscritas en una densa cadena semiológica de reescrituras, y también de relecturas que dialogan con la literatura argentina decimonónica, concibiendo la otredad como un dispositivo ficticio. Todo ello lleva al crítico a incursionar en los estudios culturales postcoloniales y en la bibliografía en torno a la novela histórica. Sumamente acertada es la bien traída noción de *tropografía* (Andermann 2000), a propósito del binomio argentinidad-orientalismo planteado en *Una novela china* (1987), lo cual hace de este el tramo más tupido en referencias y notas al pie, que sin embargo no interfieren en la excelente legibilidad del cuerpo

textual. El examen a la estereotipia cultural vuelve a dejar en claro la apuesta del pringlense por el eclecticismo, la integración de elementos populares dentro de la "alta literatura" y, mayormente, la tensa relación de adopción-distanciamiento respecto a los estereotipos fundacionales de la literatura argentina.

El capítulo último del libro abunda en la paradoja y aun ensancha su significación, por cuanto se hace cargo de la autofiguración y su efecto literario. La cuestión no es baladí y ciertamente merecía un apartado extenso como el que, de hecho, Decock le concede (199-295). La constitución de múltiples máscaras autoficcionales articuladas en torno a su nombre propio es un sello distintivo de su poética. Estos códigos autorreferenciales han rebasado con creces las lindes intratextuales para abrir una vastísima brecha autoficcional (ensayos, entrevistas, ediciones, diccionarios) que no escapan a la atención del presente estudio. No en vano, se invocan muy oportunamente las nociones de *postura literaria* (Meizoz 2007) y de *figura de autor* (Premat 2005, 2009) para rubricar la intervención autorial dentro de un campo literario particularmente combativo como es el argentino, con lo cual el trabajo penetra parcialmente en cuestiones de sociología literaria.

Siguiendo la clasificación –orientativa y provisional– de Colonna, Decock analiza cuatro relatos: *El Tilo* (2003) y *Cómo me reí* (2005) son ubicados en el rubro de la autoficción "biográfica", mientras que a *El congreso de literatura* (1997) y *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998) se les asigna un lugar dentro de la autoficción "fantástica". Se trata de textos cruciales en la cristalización de esa autodiegética "marca Aira"; en sintonía con ello, exhaustivos y extensos son los estudios que el crítico les dispensa, abundando en sus matices y recalcando lo problemático de una taxonomía para ellos. En efecto, mucho hay en estas autoficciones de metarreflexivo y autodeprecatorio, lo cual complejiza un análisis del que Pablo Decock sale, sin embargo, muy bien parado: a nuestro juicio, es la sección del libro donde el análisis discurre con fluidez mayor gracias a una certera combinación de enfoques y fuentes que no restan sustantividad ni autonomía a sus afirmaciones.

Una proporción importante del capítulo la ocupan los extravagantes yoes autoficcionales desplegados por el bonaerense: desde el niño Aira hasta el artista-monstruo, pasando por el científico-sabio-loco, el autor vampirista o el idiota. Todas ellas involucran autorrepresentaciones irónicas, devaluadoras y aun corrosivas de la instancia "autor" que, no obstante, ayudan a la firme inscripción de Aira dentro del campo literario argentino: una tensión irresoluble, certeramente desmenuzada, que nos devuelve a la paradoja del título, haciendo de este un apartado sumamente atractivo para quienes estén interesados en la autoficción hispánica contemporánea. El libro se cierra con una breve conclusión que, amén de sintetizar contenidos, resitúa algunas consideraciones y retoma –para dejarla en el aire- la cuestión medular de la escritura airiana: lo movedizo de la idea de valor artístico, oscilante entre la sublimidad y el fraude.

A una literatura acendradamente codificada como la abordada le corresponde Decock con un trabajo marcadamente conceptual, muy cuidadoso en cada análisis, que se apoya en un aparato teórico profuso pero pertinente. Los

tres capítulos centrales aparecen pertrechados por introducciones y conclusiones que terminan de afinar esa maquinaria analítica. En ocasiones, esta última circunstancia da lugar a algún solapamiento entre dichas conclusiones, lo cual, unido al abordaje lineal que en los capítulos segundo y tercero se efectúa de una narración tras otra podría conferirle al estudio, a primera vista, un cierto aspecto escolar de ensayos en sarta. Sin embargo, una lectura atenta demuestra que todo obedece a un plan preconcebido, sin apenas cabos sueltos y con un tono académico, marcado por una continua voluntad aclaratoria.

En suma, el profesor de la Universidad Radboud Nijmegen salva el escollo de la ingente bibliografía sobre César Aira, ya difícil de manejar a estas alturas y que demuestra conocer con solvencia. Lo logra aportando una muy significativa monografía que no soslaya las ya existentes: así, la solidez conceptual; sus novedosas herramientas de análisis; la consciente toma de distancia respecto a las directrices estratégicas marcadas por el escritor; y su no adscripción exclusiva a un enfoque o corriente constituyen, sin duda, los mayores activos de una muy notable contribución en torno a un autor de indiscutible y creciente relevancia dentro de las narrativas hispánicas.

José Manuel González Álvarez
josemangonz@yahoo.es
Universität Erlangen Nürnberg

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 221-224, ISSN: 2255-4505

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Ana Calvo Revilla es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad CEU San Pablo de Madrid. Ha desarrollado parte de su investigación en las Universidades de Cambridge y de Vanderbilt. Es autora de *La* Poetria nova *de Godofredo de Vinsauf. Edición crítica y Traducción* (2008) y de diversos ensayos sobre la obra literaria de Gonzalo Hidalgo Bayal y José Jiménez Lozano, entre otros escritores. Recientemente ha coordinado con Javier de Navascués el volumen *Las fronteras del microrrelato. Teoría y práctica del microrrelato español e iberoamericano* (2012).

Marina Casado Hernández (Madrid, 1989) es autora del poemario *Los despertares* (2014) y del ensayo *El barco de cristal. Referencias literarias en el pop-rock* (2014). Licenciada en Periodismo por la Universidad Carlos III de Madrid, ha realizado los master de Literatura española y Formación del profesorado de Lengua y Literatura española en la Universidad Complutense de Madrid. En esta misma universidad realiza en la actualidad una tesis de doctorado que lleva por título *Oscuridad y exilio interior en la obra de Rafael Alberti*.

Luigi Contadini es profesor de Literatura Española en la Universidad de Bolonia. Su mayor interés se concentra en la narrativa española contemporánea, dando especial relieve a la representación literaria de la fenomenología de la experiencia. A este respecto es autor de libros y ensayos sobre Juan José Millás, Javier Marías, Carmen Martín Gaite, Juan Marsé y Ana María Matute. Además, su investigación abarca temas que afectan a cuestiones éticas y políticas: la memoria del trauma y la necesidad del reconocimiento, como confirman sus publicaciones sobre Javier Cercas, Dulce Chacón, Marcos Ana o Enrique J. Vila Torres.

David Conte (París, 1972) es doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III con una tesis sobre las pautas de reactualización de la mística en la lírica contemporánea. Ha sido Becario del Departamento de Humanidades de la UC3M y en la actualidad es Profesor Ayudante Doctor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma. Sus publicaciones versan sobre diversos campos, entre los que se cuentan estudios sobre Benjamín Jarnés, Juan Goytisolo, Georges Perec, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, así como trabajos en torno a problemáticas de la literatura de viajes, ciencia ficción y género negro.

Pablo Decock (1976) es profesor de Literatura y Cultura Españolas e Hispanoamericanas en la Radboud Universiteit Nijmegen (Países Bajos), donde coordina también el Grado de Estudios Hispánicos. Se doctoró por la Universidad católica de Lovaina (Bélgica) con una tesis sobre César Aira. Ha editado, junto con Geneviève Fabry e Ilse Logie, el volumen *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporanea* (2010). Ha publicado el libro *Las figuras paradójicas de César Aira* (2014). Sus últimas publicaciones versan sobre la narrativa del Cono Sur y la literatura española contemporánea.

Mariano García (Buenos Aires, 1971) es profesor adjunto de Literatura Argentina en la Universidad Católica Argentina (UCA) e investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Se licenció con una tesis sobre androginia, doctorándose en 2004 con una tesis sobre los géneros en la obra de César Aira. En 2006 publicó el ensayo *Degeneraciones textuales*. También es autor de numerosos artículos relacionados con mitocrítica, estudios de género y crítica temática. Ha traducido y editado textos para diversas editoriales argentinas y tiene publicadas las novelas *Letra muerta* (2009) y *Seres desconocidos* (2012).

Iván Gómez (Mataró, 1978) es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Profesor asociado de la Facultad de Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull), imparte diferentes asignaturas de grado y coordina el Máster Universitario en Ficción en Cine y TV. Es licenciado en Derecho (ESADE), en Teoría de la Literatura (UAB) y en Comunicación audiovisual (URL). Es autor de los ensayos *Adaptación* (2008), *Ficciones colaterales: las huellas del 11-S en las series "made in USA"* (2011) y *El sueño de la visión produce cronoendoscopias* (2014), coescritos con Fernando de Felipe. Ha dedicado numerosos artículos tanto a la ficción serial norteamericana como al papel del género fantástico en el cine y la televisión durante la Transición Española. Actualmente es miembro del consejo de redacción de la revista de estudios hispánicos *Pasavento* y miembro del proyecto de investigación "La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinarias y transmediales" (Universidad de Alcalá).

Sonia Gómez es máster en Letras por la Universidad de Lausana. Desde 2003, como Ayudante de la Cátedra de Literatura, se dedica a la redacción de una tesis de doctorado cuyo título es *Nueva narrativa española: ¿artefacto literario o mecánica tecnológica?* En 2011 editó la antología bilingüe *Nueva Narrativa Española* con prólogo de Juan Goytisolo. También ha coeditado, junto con Marco Kunz, el libro colectivo *Nueva Narrativa española* (2013).

José Manuel González es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha sido profesor e investigador en las Universidades de Salamanca, Buenos Aires (Argentina) y de la República (Uruguay) e investigador postdoctoral del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. Es

autor de las monografías *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (2009) y *El cálamo centenario: cinco asedios a la literatura argentina (1910-2010)* (2012). Actualmente es investigador postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en la Universität Erlangen-Nürnberg. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro en torno a la literatura latinoamericana contemporánea, difundidos en revistas especializadas de EE.UU, Francia, Alemania, Suiza, Italia, Portugal, Chile, México, Venezuela y España.

Ilse Logie es Profesora Titular en la Universidad de Gante (Bélgica), donde enseña literatura hispanoamericana. Es especialista en narrativa rioplatense contemporánea y en traducción literaria. Ha publicado *La omnipresencia de la mímesis en la obra de Manuel Puig: análisis de cuatro novelas* (2001) y ha editado o coeditado *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y de Cono Sur* (2014), *Juan José Saer. La construcción de una obra* (2013) y *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2010). Sus últimos trabajos se centran en la representación de la violencia en la literatura del Cono Sur.

Ana Martínez García es licenciada en Filología Hispánica, postgraduada en Estudios Hispánicos. En la actualidad está realizando el doctorado de Filología en la Universidad de Cádiz. Docente en Educación Secundaria, ha obtenido diferentes galardones como el Premio Ilustración de Carrera del Ateneo Literario Artístico y Científico de Cádiz, la ayuda del IEA para estudiar la obra de Ramón Sender o la ayuda de la Fundación Francisco Ayala, entre otros. Colabora en el GELEC de la Universidad de Cádiz investigando la prensa y la literatura del exilio español de 1939, temas en los que se inscribe su tesis, dedicada a la prensa del destierro en Argentina. Sobre estos asuntos ha publicado diversos artículos en revistas científicas, libros y actas de congresos.

Tomás Regalado López se doctoró en literatura latinoamericana por la Universidad de Salamanca en el 2009, y actualmente es profesor asociado en la James Madison University de Virginia, Estados Unidos, institución a la que se encuentra vinculado desde el año 2000. Es autor del libro *La Novedad de lo Antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009). Ha escrito, junto a los siete escritores del Crack mexicano, el volumen conjunto *Crack. Instrucciones de uso* (2004).

Mauricio Tossi es doctor en Letras, magíster y licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente se desempeña como Investigador Asistente del CONICET y Profesor Titular en la Universidad Nacional de Río Negro. Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos del teatro en las regiones Noroeste y Patagonia Argentina. Es autor del libro *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976* (2011) y es compilador de la colección *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro* (2009; 2012) y de la *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (2014).

Kristine Vanden Berghe es profesora de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Lieja. Ha centrado sus investigaciones en la narrativa de los siglos xx y xxi y es autora, entre otros, de los libros *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos* (2005) y *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013). En la actualidad se interesa por las distintas formas que reviste la autoficción en la época contemporánea.

José Antonio Vila Sánchez (Barcelona, 1981) está terminando su tesis doctoral sobre la obra narrativa de Javier Marías en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, se dedica a la investigación académica en el ámbito de la literatura española contemporánea, colabora en la revista *Quimera* y trabaja en el mundo editorial.

Luis Villamía es Profesor Asistente de Literatura y Cultura Hispánica en la Universidad de Nazarbayev, ubicada en la ciudad de Astana (Kazajistán). Realizó sus estudios de doctorado en Literatura Hispánica Contemporánea en el Centro Graduado de la City University of New York. Ha publicado artículos de literatura latinoamericana y peninsular en revistas como *Hispanófila*, *España Contemporánea*, *Revista Iberoamericana*, *Chasqui* e *Hipertexto*.

Jorge Volpi (México, 1968) ocupa un espacio central en las letras latinoamericanas contemporáneas, modelo del escritor universal que comprende la literatura como espacio autónomo para conocer el mundo, cuestionar dogmas y debatir incógnitas sobre el destino metafísico del hombre, los olvidos de la Historia y la naturaleza del proceso creativo. Ha trabajado con particular originalidad el género de la novela-ensayo, ejemplificado en su *Tetralogía del Siglo xx* que componen *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003), *No será la Tierra* (2006) y la reciente *Memorial del engaño* (2014). Se ha significado, además, como un valioso teórico de la narrativa latinoamericana de su generación, actividad ejercitada desde su pertenencia al grupo del Crack, en su blog *El Boomeran(g)* y en ensayos como *Mentiras contagiosas* (2008) o *El insomnio de Bolívar* (2009). Narrador, ensayista y diplomático, sus obras han sido traducidas a veinticinco idiomas.

WWW.PASAVENTO.COM