

CASAS, ANA (ED.).

EL YO FABULADO. NUEVAS APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA AUTOFICCIÓN.

Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2014.



El término “autoficción” fue acuñado en 1977 por el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky para denominar un género híbrido, a caballo entre la novela y la autobiografía. Contrariamente a lo que había sostenido Philippe Lejeune, según Doubrovsky el pacto de ficción sí era compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje. La noción fue rápidamente adoptada por la crítica francesa. En la anglosajona, sin embargo, no tuvo éxito. A partir de finales de los años noventa, en cambio, la crítica española sí empezó a incorporarla en sus reflexiones sobre la literatura contemporánea.

En este contexto se sitúa *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014), editado por Ana Casas. El libro es la continuación de *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), de la misma editora. Con la publicación de estos dos volúmenes, y con la organización de varios congresos y encuentros, Casas ha contribuido sustancialmente al desarrollo del concepto dentro de las letras hispánicas. En ambas obras saltan a la vista no solo la meticulosidad y la inteligencia con las que se esboza un estado de la cuestión, sino también la distancia crítica con la que la editora y la mayoría de los contribuidores enfocan el concepto. En la introducción, Casas se muestra consciente de la posible labilidad del concepto y del riesgo de que las



reflexiones en torno a la autoficción formen un campo de estudios cerrado, centrado sobre todo en las cuestiones de referencialidad. El objetivo de *El yo fabulado* ha sido precisamente abrir el espacio del estudio de la autoficción hispánica, y explorar pistas novedosas.

Las contribuciones agrupadas en la primera parte del libro buscan enriquecer el debate teórico sobre la autoficción. Fernando Cabo Aseguinolaza lo hace a partir de nociones como teatralidad, itinerancia y lectura; Arnaud Schmitt aborda el concepto desde la poética cognitiva; Susana Arroyo Redondo se concentra en los paratextos de la autoficción; y Gilberto D. Vásquez Rodríguez vuelve sobre las cuestiones de veracidad y “literariedad” para estudiar las literaturas del recuerdo traumático. Estos primeros ensayos no logran responder del todo al objetivo principal del volumen, que consiste en abrir el panorama de la reflexión teórica sobre la autoficción. Ello se debe a que siguen dando vueltas alrededor del mismo problema que ha hostigado el término desde su creación: la indefinible relación entre ficción y realidad que se da en los textos literarios de esta índole. Las dos últimas contribuciones a la parte teórica toman otro derrotero e indagan la aplicación del concepto en otros medios. Partiendo de la terminología de Vincent Colonna, Javier Ignacio Alarcón examina de manera inteligente la autoficción especular en el cine y José-Luis García Barrientos explora la posibilidad de un teatro autoficcional.

A pesar de la variedad en enfoques y teóricos citados en los artículos teóricos (Dobrovsky, por supuesto, y también Vincent Colonna, Philippe Gasparini, Manuel Alberca y los filósofos Roland Barthes y Paul Ricoeur, entre los más citados) hay una constante que constituye, al parecer, la base del concepto de la autoficción: se puede ser a la vez verdadero e imaginario. García Barrientos reconoce esa duplicidad también en el teatro, que siempre es ficticio, nunca factual: “Este doble pacto teatral, la *simulación* del actor y la *denegación* del público, implica el desdoblamiento de todos los elementos constitutivos del teatro: como el actor se desdobra en personaje, el espacio, el tiempo y el público reales de la representación se desdoblán en *otros* espacio, tiempo y público representados o ficticios. Esta duplicidad es irreductible en el teatro y capaz de enseñar a la autoficción que se puede ser verdadero e imaginario al mismo tiempo. El teatro lo es siempre, sin excepción y por más que les pese a los posdramáticos.” (130). En base a esta idea, y tomando en consideración el carácter in-mediató del teatro, que para él impediría lo “auto”, García Barrientos sostiene la idea de que un teatro autobiográfico es imposible. En cambio, explora la posibilidad de un teatro autoficcional, partiendo de una definición muy amplia. Sus condiciones serían: 1) “la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (lo que permite una autoficción en tercera persona), y 2) “la conjunción de elementos factuales y

ficcionales” (p. 131). A partir de ahí, comenta de manera lúcida algunas obras, tan diversas entre sí como *Lola Montes, reina de Baviera*, *El público* de García Lorca y *Nunca estuviste tan adorable* de Javier Daulte, que caben dentro de lo que él denomina el “autodrama”. De este modo, el artículo de García Barrientos no solo presenta convincentemente un corpus de obras de autoficciones teatrales, sino que también permite comprender mejor el funcionamiento de la autoficción narrativa.

Este último ha sido también el objetivo de Javier Ignacio Alarcón, quien se centra en particular en los mecanismos, propios de la autoficción, que generan ambigüedad acerca de la identidad del autor. Al igual que García Barrientos, Alarcón tampoco parte de la definición estricta del concepto, basada en la identidad nominal entre autor, protagonista y narrador. En vez de eso, se concentra en una forma particular de la autoficción, la especular, que Vincent Colonna definió como un texto que se transforma en un espejo del escritor. De manera metódica y erudita, Alarcón va en busca de respuestas a las siguientes preguntas tanto atrevidas como necesarias: “¿Podemos sostener, todavía, que el autor se ha filtrado dentro de la ficción a través de su reflejo? ¿Cuál puede ser la relación de este reflejo con el autor real? ¿Sigue anclada la ficción en la identidad del autor? A través de lo escrito por Barthes, Foucault y Ricoeur sobre la identidad, y por Colonna y Dallenbach sobre los procesos de *mise en abyme*, analiza un caso concreto de autoficción cinematográfica, a saber, *Stardust Memories* de Woody Allen. Concluye con una idea próxima al punto de partida de García Barrientos; a saber, la que atañe a la duplicidad de verdad e imaginación: “parece que todo relato sobre el yo, incluso el que pretende ser verdad, es una ficcionalización, una construcción de una identidad ilusoria: una mentira” (p. 123). Alarcón continúa afirmando que el pacto ambiguo propio de la autoficción constituye un reconocimiento de esta idea, la cual en nuestra era posmoderna ya se ha vuelto una evidencia. Afortunadamente, Alarcón va más allá y argumenta que la autoficción especular desvela los mecanismos que crean la ambigüedad característica de la autoficción, y por lo tanto, señala la posibilidad de un texto autoficcional sin identidad.

En la segunda parte del libro, titulada adecuadamente “Panoramas”, Manuel Alberca, Domingo Ródenas de Moya y Daniel Mesa Gancedo se desvían de la teoría y proponen una visión más amplia, histórica y geográfica, del género en cuestión. En un texto irónico y provocativo, Alberca, quien ha sido precursor en el estudio de la autoficción hispánica, anuncia el fin de este género y la vuelta a la autobiografía. Parte de la hipótesis de que la autobiografía siempre florece cuando se agota la novela, para luego explicar el éxito del neologismo inventado por Doubrovsky. La primera razón que aduce ya implica que según Alberca le

ha llegado la hora: “La autoficción simboliza, para bien y para mal, con bastante exactitud el espíritu de una época, el de las cuatro posmodernas décadas (del post-68 a 2007), que acaban con la crisis económica de 2008, cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers” (p. 152). Alberca critica con razón la tendencia postmoderna de suponer que todo lo contado sea ficción, pero se le puede acusar también de tener una visión demasiado darwinista de la literatura. Ve la autoficción como una versión adolescente de la autobiografía, una fase necesaria por la que tenía que pasar la literatura española para poder alcanzar la madurez, es decir, dejar atrás los juegos de realidad y ficción con el fin de “contar la verdad y solo la verdad” (163). La autobiografía, en este sentido, es una antificción (término que Alberca toma prestado de Philippe Lejeune), un relato de la (propia) vida que explícitamente quiere ser verídico. Alberca menciona tres ejemplos de la literatura española contemporánea: *No ficción* de Vicente Verdú, *Tiempo de vida* de Marcos Giralt Torrente, y *Visión desde el fondo del mar* de Rafael Argullol. Estos autores presentan una imagen más seria de la literatura, en concordancia con la temática casi trágica que difícilmente admitiría el tratamiento lúdico o ambiguo que Alberca asocia con la autoficción.

Mientras que Alberca caracteriza la autoficción como frívola, Domingo Ródenas de Moya sale en su defensa: “La autoficción no es un género “poco serio” (Darriousecq 1996: 369-380), y menos una forma de escritura frívola sino todo lo contrario: es un modo de intensificar en el lector la sensación de que se enfrenta con los aspectos oscuros, perturbadores, conflictivos de la realidad [...]” (173). Al contrario de Alberca, entonces, Ródenas de Moya no ve en la autoficción una confirmación de la idea acrítica de que todo sea un simulacro, sino una muestra de la invasión de la vida dentro de la ficción. Analiza en detalle algunas obras (autoficciones biográficas o especulares, según la terminología de Colonna) que ilustran su hipótesis: *La misma ciudad* y *Las manos cortadas* de Luisgé Martín, *Años lentos* de Fernando Aramburu, *Bilbao-Nueva York-Bilbao* de Kirmen Uribe, *La luz es más antigua que el amor* de Ricardo Menéndez Salmón, *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo y *Vida de Pablo* de Carlos Pardo.

En la última contribución a la segunda parte, Daniel Mesa Gancedo presenta un corpus exhaustivo de lo que llama el “diario autoficcional” latinoamericano (con excepción de lo argentino). Considera estas obras como clones o avatares textuales del autor en los que se confunde la vida con la escritura, pero se pregunta con razón de qué vida un diario autoficcional constituye el espejo. Recurre a los mecanismos clásicos para establecer la identidad o la ambigüedad autobiográfica –los paratextos, las inscripciones del nombre, los comentarios metatextuales. Así, llega a la

conclusión de que los diarios autoficcionales constituyen intentos de renovar el concepto de novela en el siglo XXI. “La virtualidad” del género – escribe– “apunta hacia la superación de las fronteras entre realismo y psicologismo, entre trama y escritura, entre literario y no literario [...] entre experiencia y simulación” (p. 203).

La tercera parte del libro incluye cinco ensayos que abordan diferentes aspectos de la autoficción a partir del análisis de algunas obras recientes. Natalia Vara Ferrero examina la función de la parodia y la ironía en la construcción del yo autoficcional en *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas. Julien Roger estudia la metatextualidad y la intertextualidad en dos obras de Sylvia Molloy, *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010). Sigue el texto crítico de Lionel Souquet sobre la construcción de una identidad “loca” en algunas obras autoficcionales de Fernando Vallejo y Pedro Lemebel. Palle Nørgaard vincula la autoficción con la novela de la memoria histórica y aplica los conceptos de “autenticidad”, “autoridad” y “postmemoria” a la novela *Bilbao-Nueva York-Bilbao* (2008) de Kirmen Uribe. En el último ensayo del volumen, Ana Rueda considera la autoficción como una estrategia para desestabilizar las expectativas del lector, en base a un análisis de *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, novela en la que se disuelven los modelos de la “novela de campus” y la “novela en clave”.

Los últimos cinco textos críticos muestran de manera convincente que la autoficción, a pesar de sus limitaciones, de las que los colaboradores al libro se dan cuenta, sigue siendo una noción con mucho potencial para comprender mejor una parte sustancial de la literatura contemporánea. Por todos los matices que aporta, el volumen editado por Ana Casas es sin duda una referencia imprescindible para quienes buscan profundizar en la materia.

BIEKE WILLEM

Universiteit Gent