

## 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 autobiografía 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 dramaturgia 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 diario 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 leverriana. 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 autofccionales, 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 “manuales 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.