

---

# Esriptures del jo: l'autoficció

---

PID\_00270124

Ana Casas

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores

---





**Ana Casas**

Doctora en Lletres per la Universitat de Neuchâtel (Suïssa) i professora titular de Literatura Espanyola a la Universitat d'Alcalá.

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Neus Rotger (2020)

Primera edició: febrer 2020

© Ana Casas

Tots els drets reservats

© d'aquesta edició, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realització editorial: FUOC

*Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars dels drets.*

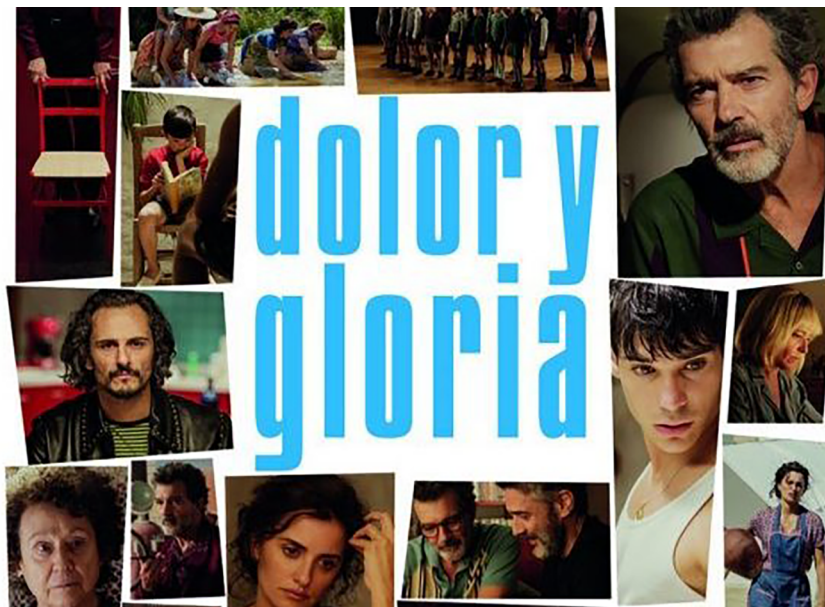
# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. Terme, definicions i característiques</b> .....	9
1.1. Autoficció i autobiografia .....	9
1.2. Autoficció i novel·la .....	12
<b>2. Textos híbrids, recepció ambigua</b> .....	16
<b>3. L'autoficció i el debat entorn de l'autor</b> .....	19
<b>4. Els temes de l'autoficció</b> .....	21
4.1. El relat d'infantesa i joventut .....	21
4.2. La construcció del subjecte polític .....	22
4.3. El retrat de l'artista .....	23
<b>5. L'autoficció com a fenomen cultural</b> .....	25
<b>Resum</b> .....	27
<b>Bibliografia</b> .....	29



## Introducció

Pedro Almodóvar (2019). *Dolor y gloria*.



Font: YouTube

«—No posis aquesta cara de narrador, eh? No, no, no, no, no vull que facis sortir res d'això a les teves pel·lícules. No m'agrada que surtin les meves veïnes, no m'agrada l'autoficció.

—Què en saps, tu, de l'autoficció?

—T'he sentit explicar-ho en una entrevista. A les meves veïnes no els agrada que les facis sortir. Pensen que les tractes com unes pageses.

—Dius unes coses... Si no puc tractar-les amb més respecte i amb més devoció. Cada vegada que en tinc ocasió parlo de tu i dic que m'he format amb tu i amb les veïnes. Tot us ho dec a vosaltres.

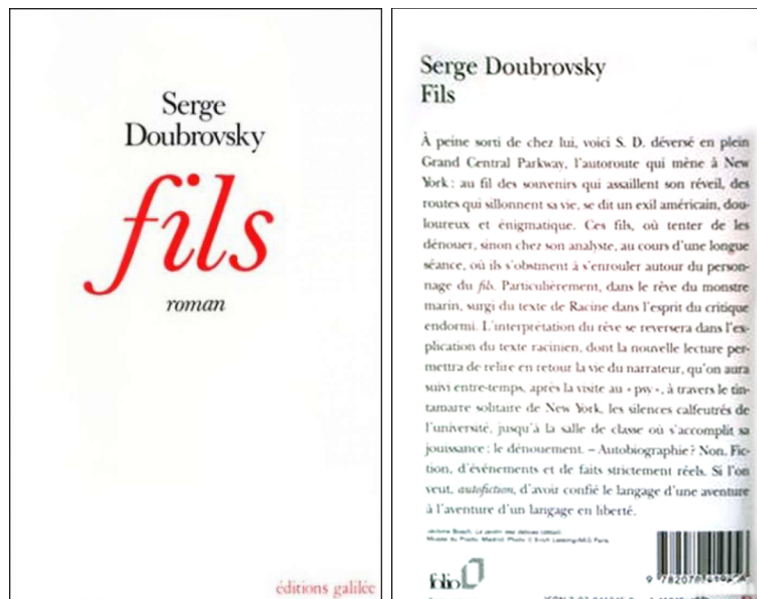
—[*Negant amb el cap*] No els hi agrada.»

Pedro Almodóvar (dir.) (2019). *Dolor y gloria*.<sup>1</sup>

(1) Si no s'indica el contrari, totes les traduccions al català són dels editors.

Aquest breu però rellevant diàleg entre Salvador Mallo i la seva mare, Jacinta –transsumptes ficcionals del mateix Almodóvar i la seva mare en la vida real, interpretats per Antonio Banderas i Julieta Serrano, respectivament–, dona compte de fins a quin punt s'ha popularitzat el terme *autoficció* i com aquest s'ha arribat a inserir en el llenguatge col·loquial. No obstant això, l'origen d'aquesta paraula és relativament recent: la va inventar el 1977 l'escriptor i professor francès **Serge Doubrovsky** per definir la seva novel·la *Fils*, a la qual va anomenar «autoficció» perquè per a ell no era una autobiografia, sinó una «ficció d'esdeveniments estrictament reals». La memòria d'un narrador també anomenat Serge Doubrovsky s'inseria en una trama imaginada: el personatge assistia a una sessió de psicoanàlisi que en el plànol empíric mai no havia tingut lloc, i a partir de la qual bolcava records, desitjos i temors que sí que pertanyien a l'autor.

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



Font: media.paruvenu.fr

El terme *autoficció*, en aquest context, servia, doncs, per designar un gènere mestís que apuntava a la paradoxa següent: un personatge de ficció podia portar el mateix nom que l'autor.

Això és quelcom que, uns anys abans de la publicació de *Fils*, el pragmàtic francès **Philippe Lejeune** ja havia considerat, però sense trobar cap exemple que pogués il·lustrar aquesta premissa. Aquest treball va portar el títol de «El pacte autobiogràfic» i va aparèixer inicialment el 1973, al número 14 de la prestigiosa revista *Poétique*. Més tard, el 1975, va integrar el llibre *El pacte autobiogràfic*, amb el qual va aconseguir una major difusió. L'obra de Lejeune va ser molt important en aquell moment, ja que per primera vegada algú proposava conceptualitzar el gènere de l'autobiografia basant-se en els criteris d'identitat de nom entre l'autor i el personatge i de pacte de lectura. Mentre l'objectiu del pacte novel·lesc és la versemblança, el del pacte autobiogràfic és oferir una imatge del real subjecta a verificació.

Definició d'**autobiografia** segons Lejeune al llibre *El pacte autobiogràfic*:

«Relat retrospectiu en prosa que una persona real fa de la seva pròpia existència, mentre que posa l'accent sobre la seva vida individual, en particular sobre la història de la seva personalitat.»

Philippe Lejeune (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pàg. 440, trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion.

		Nom del personatge		
		≠ nom de l'autor	= 0	= nom de l'autor
Pacte	Novel·lesc	1a Novel·la	2a Novel·la	
	= 0	1b Novel·la	2b Indeterminat	3a Autobiografia
	Autobiogràfic		2c Autobiografia	3b Autobiografia

Font: adaptació de Philippe Lejeune (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pàg. 70, trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion.

La combinació dels criteris d'**identitat** i de **pacte** feia possible diferenciar l'autobiografia d'altres formes properes com la novel·la autobiogràfica, la biografia o les memòries. Ara bé, per a aquest crític alguns dels resultats del seu quadre només existien en teoria i, per tant, no eren operatius a la pràctica. És el que ocorria quan es creuaven el pacte novel·lesc i la identitat de nom entre l'autor i el personatge (és a dir, quan es produïa l'**homonímia** entre ambdues instàncies):

Aquesta és la pregunta que es fa Lejeune: «L'heroi d'una novel·la pot tenir el mateix nom que l'autor? Res impedeix que així sigui i potser és una contradicció interna de la qual podríem deduir efectes interessants. A la pràctica, però, no se m'ocorre cap exemple.»

Philippe Lejeune (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pàgs. 70-71, trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion.

Doncs bé, l'obra de Doubrovsky buscava respondre la pregunta de Philippe Lejeune: amb la seva novel·la volia demostrar precisament que el pacte de ficció sí que podia ser compatible amb la identitat de nom entre l'autor i el personatge.





## 1. Terme, definicions i característiques

### 1.1. Autoficció i autobiografia

Encara que d'origen francès, la noció *autoficció* ha aconseguit integrar-se en la teoria i la crítica literàries d'altres llocs i àmbits. Com hem vist amb la pel·lícula d'Almodóvar, també s'empra habitualment en el camp audiovisual. No obstant això, la primera línia d'interpretació del fenomen ens obliga a remuntar-nos al naixement del neologisme, quan aquest va aparèixer per primera vegada en la contraportada de *Fils* (1977). Recordem que, amb el nou terme, Doubrovsky negava el caràcter autobiogràfic del seu relat, ja que afirmava que l'autobiografia era «un privilegi reservat a les persones importants d'aquest món, a l'horabaixa de les seves vides, i amb un bell estil», mentre que la seva, en canvi, era una «ficció d'esdeveniments estrictament reals, si es vol una *autoficció*» (Serge Doubrovsky, 1977).

Aquest **caràcter contradictori** de l'obra de Doubrovsky –entre el referencial i el ficcional– va ser ràpidament captat per un bon nombre d'estudiosos, que van començar a aplicar-lo a una sèrie d'obres de naturalesa híbrida, a mig camí entre la novel·la i l'autobiografia.

És possible que recordem, si no la novel·la publicada el 1984, almenys sí l'adaptació cinematogràfica de *L'amant*, de Marguerite Duras: la narradora rememora en un estil fred i distanciat la seva pròpia iniciació sexual als quinze anys. Ciutadana de l'antiga colònia francesa de la Indoxina durant la seva infantesa i adolescència, Duras relata alguns episodis de la seva vida, especialment la relació que va mantenir durant un curt espai de temps amb un adinerat home xinès dotze anys més gran que ella, i també certs aspectes de la seva peculiar i desestructurada família. Per a això, empra el present d'indicatiu i no confirma explícitament que el que estem llegint és un relat autobiogràfic, ja que eludeix, per exemple, els noms de la major part dels personatges. Per contra, l'ús de la primera persona, l'estructura rememorativa i, molt important, la fotografia de la portada (de la pròpia Duras quan tenia la mateixa edat que el seu personatge) mantenen el text en una calculada ambigüitat.



Marguerite Duras  
Font: womanns-world.com

L'autoficció, certament, neix molt aferrada al discurs autobiogràfic. En molts casos, com en el de *L'amant* de Duras, es podria considerar una espècie de variant o expressió experimental de l'autobiografia. Pensem en un altre text molt celebrat de la literatura contemporània: *Boyhood. Scenes of Provincial Life* (1997), del premi Nobel sud-africà J. M. Coetzee:

«Viuen en una urbanització als afores de la ciutat de Worcester, entre la via del tren i la carretera nacional. Els carrers de la urbanització tenen noms d'arbres, però encara no hi ha cap arbre. La seva adreça és el número 12 de Poplar Avenue. Totes les cases de la urbanització són noves i idèntiques. Estan construïdes en grans solars d'argila vermella, separats per tanques de filferro, on no creix res. A cada pati del darrere hi ha un petit edifici que consisteix en una habitació i un bany. Encara que no tenen servei, s'hi refereixen com "l'habitació del servei" i "el bany del servei". Utilitzen l'habitació per guardar-hi coses: diaris, ampolles buides, una cadira trencada, una estora vella.

Al fons del jardí hi ha un corral amb tres gallines, que se suposa que pondran ous. Però les gallines no prosperen. L'aigua de pluja, que no pot filtrar-se a través de l'argila, forma bassals al jardí. El corral es converteix en un fangar pudent. Les gallines tenen les potes inflades i la pell com d'elefant. Malaltisses i empipades, deixen de pondre. La mare ho consulta a la seva germana a Stellenbosch, que diu que no tornaran a pondre fins que no els hagi tret les durícies de sota la llengua. Així doncs, la mare es posa les gallines entre els genolls, l'una rere l'altra, els prem el coll fins que obren el bec i, amb la punta d'un ganivet de cuina, els rasca la llengua. Les gallines xisclen i es resisteixen, amb els ulls botits. Ell s'estremeix i gira el cap. Pensa en la seva mare quan colpeja la carn per estofar al taulell de la cuina i la talla en daus; pensa en els seus dits plens de sang.

Les botigues més properes són a més d'un quilòmetre al llarg d'una inhòspita carretera d'eucaliptus. Atrapada en aquella casa de la urbanització que sembla una capsula, la mare no té res més a fer en tot el dia que escombrar i netejar. Cada cop que bufa vent, una fina pols d'argila ocre entra fent remolins per sota les portes, es filtra per les esquerdes dels marcs de les finestres, sota els alerons, entre les juntes del sostre. Després de tot un dia de tempesta, la pols s'amuntega contra la paret del davant.

Compren una aspiradora. Cada matí la mare l'arrossega d'una habitació a l'altra i xucla la pols fins a la sorollosa panxa, sobre la qual un follet roig somrient fa com si saltés una tanca. Un follet: per què?

Ell juga amb l'aspiradora: trenca papers i després mira com puguen pel tub com fulles al vent. Posa el tub sobre una filera de formigues i les xucla per dur-les a la mort.

A Worcester hi ha formigues, mosques, plagues de puces. Worcester és només a cent quaranta-cinc quilòmetres de Ciutat del Cap, però aquí tot és pitjor. Sobre els mitjons té una anella de picades, i crostes d'haver-se rascat. Hi ha nits que no pot dormir de tant rascar-se. No entén per què van haver de marxar de Ciutat del Cap.

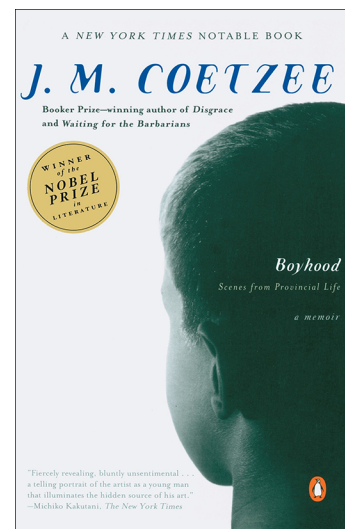
La mare també està inquieta. M'agradaria tenir una cavall, diu. Així almenys podria anar a muntar pel *veld* (*N. de la T.*: A Sud-àfrica, camp obert o terra de pastura). Un cavall, diu el seu pare: Que vols fer de Lady Godiva?

No es compra un cavall. En comptes d'això, sense avisar, es compra una bicicleta, un model de dona, de segona mà, pintada de negre. És tan gran i pesada que, quan ell la prova al pati, no pot fer girar els pedals.

Ella no sap anar en bicicleta; potser tampoc no sap muntar a cavall. Es va comprar la bicicleta pensant que portar-la seria fàcil. Ara no troba ningú que n'hi ensenyi.

El pare no pot amagar la joia que sent. Les dones no van en bicicleta, diu. La mare continua desafiant. No vull quedar-me presonera en aquesta casa, diu. Vull ser lliure.

De primer li havia semblat fantàstic que la mare tingués una bicicleta pròpia. Fins i tot s'o'havia imaginat tots tres baixant per Poplar Avenue, ella, ell i el seu germà. Però ara, quan sent els acudits del pare, que la mare escolta en silenci obstinat, comença a flaquejar. Les dones no van en bicicleta: i si el seu pare té raó? Si la mare no pot trobar ningú disposat a ensenyar-n'hi, si cap altra mestressa de casa de Reunion Park no té bicicleta, potser és que realment les dones no han d'anar en bicicleta.»



J. M. Coetzee (1997). *Boyhood. Scenes of Provincial Life*. Londres: Harvill Secker.  
Font: amazon.com

J. M. Coetzee (2006). *Infantesa. Escenes de la vida a províncies* (pàg. 5-7, trad. Dolors Udina). Barcelona: Edicions 62.

Si bé la contraportada d'*Infantesa* ens adverteix que es tracta d'un text autobiogràfic, quan iniciem la lectura d'aquest primer capítol el que trobem és una contínua **transgressió dels codis** d'aquest gènere:

- L'obra està narrada en present d'indicatiu, de manera que el narrador aconsegueix anul·lar la doble temporalitat pròpia de l'autobiografia: generalment l'autobiògraf recorda des del present (**temps de l'enunciació**) quelcom que va succeir en el passat (**temps de l'enunciat**), cosa que aquí no succeeix. L'ús del present ens situa de ple en la història.
- Crida l'atenció l'ús de la tercera persona (*ell/ells*), en lloc de la primera persona (*jo*).
- Com en el relat de Duras, la identificació dels personatges no resulta òbvia: en aquest cas, el cognom de la família, que permetria identificar el personatge central amb l'autor, no s'esmenta fins molt avançada l'obra.
- *Infantesa* es divideix en capítols molt breus que es poden llegir com a relats autònoms i independents. Això imprimeix al llibre una fragmentarietat poc habitual en les obres autobiogràfiques més convencionals.

En el primer capítol d'*Infantesa* podem apreciar, a més, com aquest s'orienta cap a un desenllaç. Al principi, el narrador heterodiegètic descriu les condicions de vida d'una família pobra de Worcester, prop de Ciutat del Cap, i presenta les relacions que els diversos membres mantenen entre ells, amb especial atenció al nen (el principal focus del relat) i la seva mare. A propòsit d'això, es diuen coses molt significatives que al·ludeixen al tancament de la dona en aquesta casa dels afores i el seu desig d'emancipació. La bicicleta de segona mà que ella adquireix es converteix d'aquesta manera en el símbol central que articula l'episodi. Veiem a la mare pedalejar aquesta bicicleta davant la mirada burleta del marit i els seus comentaris punyents, als quals el fill acaba unint-se. L'abandonament de la bicicleta simbolitza, finalment, la derrota de la dona i la traïció del fill, que decideix posar-se del costat dels homes i seguir el mandat de la masculinitat (no per res, el títol original d'*Infantesa* és *Boyhood*).

Des del punt de vista formal, la unitat de l'episodi es veu potenciada per la disposició estructural en tres parts:

- 1) **Inici**: la descripció de la vida quotidiana d'aquesta família de Worcester.
- 2) **Nus**: la compra de la bicicleta i els canvis que aquesta porta a l'avorrida vida familiar.



J. M. Coetzee (2006). *Infantesa. Escenes de la vida a províncies* (pàg. 5-7, trad. Dolors Udina). Barcelona: Edicions 62.  
Font: images.app.goo.gl

3) **Desenllaç**: la derrota de la dona, que acaba renunciant a les seves legítimes ànsies de llibertat.

El ritme narratiu, progressivament accelerat, té un important efecte sobre el lector, ja que el trist desenllaç xifra l'accés a la maduresa del jove protagonista.

Gràcies a l'episodi de la bicicleta, el nen, que solament moltes pàgines després identificarem amb l'autor, comprèn la distància que intervé entre el seu **jo íntim** (la relació d'amor amb la mare i la comprensió del seu desig) i el seu **jo social** (el seu lloc entre els homes). Aquesta anàlisi precisa de la ideologia del patriarcat i el seu poder destructor sobre tots (inclòs el nen) transcendeix sens dubte l'experiència particular de l'autor-autobiogràfic J. M. Coetzee, per la qual cosa cal preguntar-se si aquest voler anar més enllà de l'individual no apropa el relat als propòsits d'universalitat de la novel·la.

Perquè fixem-nos, en primer lloc, com aquest tipus de relats presenta importants trets de l'autobiografia:

- L'homonímia implícita o explícita, per la qual identifiquem al personatge amb l'autor real.
- La promesa tàcita de narrar un fragment de la vida de l'autor, quan aborda episodis privats que concerneixen l'experiència personal (relacions familiars i amoroses, sexualitat, professió, etc.).
- La presència eloqüent de les preocupacions del discurs autobiogràfic, com el debat entorn de la sinceritat, la veritat o la intimitat.

Però també fixem-nos que se subverteixen altres elements del discurs autobiogràfic, per mitjà, per exemple, de l'ús heterodox de la veu i els temps narratius.

Des d'aquest punt de vista, podem parlar de **narracions paradoxals**, genèricament ambigües.

## 1.2. Autoficció i novel·la

Hem vist que, en un primer moment, l'autoficció neix molt aferrada a l'autobiografia. Després, a mitjan anys vuitanta, també comença a vincular-se amb la novel·la, quan alguns crítics es mostren poc inclinats a acceptar sense més l'**ambigüitat genèrica** de l'autoficció.

Temps després d'haver publicat «El pacte autobiogràfic», Philippe Lejeune admetia a *Moi aussi* (1986) la possibilitat d'un pacte de lectura contradictori, simultàniament autobiogràfic i novel·lesc, però fins i tot així advertia dels «paranys» dels escriptors que, anomenant als seus textos novel·les, es protegien

de reaccions adverses d'amics i enemics, o que, acollint-se en la ficció, dotaven la seva obra d'un major prestigi, allunyant-la del grau zero de l'escriptura, més propi de les formes referencials.

Per a aquest era gairebé impossible no fer una lectura autobiogràfica d'un text com *Fils*, ja que el lector «sobretot conserva la idea que el llibre parla de fets reals, i l'ús de noms propis reals (almenys el de l'autor) així ho confirma» (Philippe Lejeune, 1986, pàg. 63-64).

Dit d'una altra manera, la força contractual del nom resultava per a Lejeune «magnètica», tant que el lector, perquè faci una lectura ficcional d'una obra aparentment autobiogràfica, almenys ha de percebre la història com a impossible, és a dir, com un text incompatible amb les informacions que ja posseeix.

Aquesta visió de l'autoficció com a obra en la qual **preval l'inventat** –i que, per tant, no cal que resulti ambigua– és la que desenvolupa Vincent Colonna en la seva important tesi doctoral, per ser la primera sobre aquesta qüestió, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989). Aquest treball –i el llibre en el qual va derivar anys més tard, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004– amplia considerablement el concepte, ja que el relaciona no tant amb l'autobiografia sinó sobretot amb la novel·la. Des d'aquest punt de vista, Colonna distingeix fins a quatre **categories o modalitats de l'autoficció**:

1) **L'autoficció fantàstica**, en la qual l'autor està al centre de l'obra. La història narrada és irreal, inversemblant, de manera que l'escriptor es converteix en un heroi de ficció, al qual és impossible confondre amb l'autor real. Molts relats de Borges, el gran escriptor argentí, entrarien dins d'aquesta categoria. A «El libro de arena» (1975), per exemple, el personatge anomenat Borges explica com va arribar a les seves mans un llibre infinit, d'incomptables pàgines, sense principi ni final, i com va haver de desfer-se d'ell, abandonant-lo en una de les lleixes de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, ja que la seva monstruosa existència li resultava insuportable. Altres exemples que es podrien adduir són *El cuarto de atrás* (1978), de l'espanyola Carmen Martín Gaité; *Operation Shylock* (1993), del nord-americà Philip Roth; *Cómo me hice monja* (1993), de l'argentí César Aira; o *Un vampiro en Maracaibo* (2008), del veneçolà Norberto José Olivar.



Jorge Luis Borges (1975). *El libro de arena*. Madrid: Debolsillo.  
Font: cuspid.com

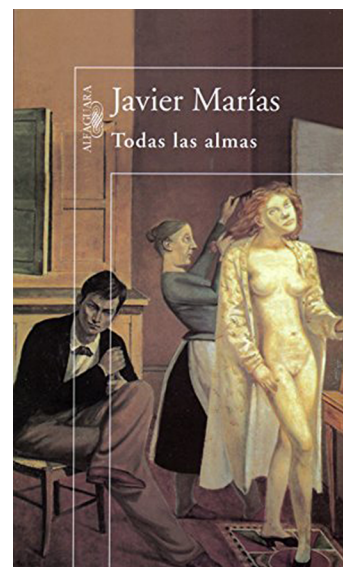
2) **L'autoficció biogràfica**, per mitjà de la qual l'escriptor fabula la seva existència utilitzant dades reals i protagonitza una història perfectament versemblant. No obstant això, Colonna puntualitza que en aquest tipus d'obres l'autor se les empesca perquè el lector compregui que es tracta d'una «mentida-veritable» (*mentir-vrai*), d'una distorsió al servei de la veracitat. En la primera edició de *Todas las almas* (1989) de Javier Marías, el redactor de la contraportada suggeria, encara que de manera ambigua, la identificació del narrador innominat amb l'autor empíric. Però, malgrat compartir molts dels seus trets, aquest narrador es distancia de l'autor en alguns aspectes clau (els principals, un matrimoni i un fill que no han existit mai), impeding aquesta assimilació. Les autoficcions biogràfiques serien molt abundants: *La tía Julia y el escribidor* (1979), del Nobel peruà-espanyol Mario Vargas Llosa; *L'inceste* (1999), de la francesa Christine Angot; *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys* (2008), de la mallorquina Lluïcia Ramis; *La caçadora de cossos* (2011), de la catalana d'origen marroquí Najat El Hachmi; *Sangre en el ojo* (2012), de la xilena Lina Meruane; *Summertime* (2009), també del premi Nobel sud-africà J. M. Coetzee, etc.

3) **L'autoficció especular**, en la qual l'autor no cal que ocupi un lloc central. De fet, la seva intervenció es produeix per mitjà de la reflexió metaliterària. Recordem a propòsit la famosíssima escena de *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, en la qual un personatge de ficció viatja des de Madrid a Salamanca amb la finalitat d'entrevistar-se amb el professor Unamuno al seu despatx de la universitat. Aquesta conversa –tan divertida com inquietant– serveix per posar de manifest no solament l'estatut ficcional del personatge, sinó també el del propi autor projectat en el text. En aquest cas, l'autor entra en la ficció gràcies a la metalepsi (és a dir, traspasa les fronteres que separen el món extratextual de la història narrada).

En aquest apartat també es poden incloure textos que empren la *mise en abyme* (quan dins d'una narració apareix incrustada una altra narració que, d'alguna manera, reflecteix aspectes formals o temàtics del relat marc). A *El mal de Montano* (2002), d'Enrique Vila-Matas, el narrador és un escriptor que pateix una paràlisi creativa: per sortir del mal pas, el narrador escriu un relat en què explica que el seu fill, malalt de literatura, pensa utilitzant cites alienes. Aquest joc de caixes xineses o de *matrioskas* apunta a la relació que l'autor real inicia amb els seus personatges, en els quals inevitablement acaba projectant-se.

Es podrien considerar autoficcions especulars *La loca de la casa* (2003) i *El mundo* (2007), dels espanyols Rosa Montero i Juan José Millás, respectivament; *The Facts. A Novelist's Autobiography*, del nord-americà Philip Roth (1988); o *La muerte me da* (2007), de la mexicana Cristina Rivera Garza.

4) **L'autoficció autorial**, que es produeix quan l'escriptor no es desdobra en un personatge, però està present en el text amb els seus comentaris i digressions, mantenint-se al marge de la intriga. Els exemples aquí són innombrables, ja que els trobem cada vegada que la veu de l'autor se superposa a la del narrador:



Javier Marías (1989). *Todas las almas*.  
Barcelona: Alfaguara.  
Font: amazon.com



Lina Meruane (2012). *Sangre en el ojo*.  
Barcelona: Literatura Random House.  
Font: static.megustaleer.com

Cervantes a *El Quijote* (1605, 1615) o els escriptors de bona part de la novel·la vuitcentista (Honoré de Balzac a *Le Père Goriot*, 1834; Benito Pérez Galdós a *La desheredada*, 1881; Emilia Pardo Bazán a *Los pazos de Ulloa*, 1886), però també autors més recents com Pablo Martín Sánchez a *El anarquista que se llamaba como yo* (2012).

La proposta de Colonna permet revisar els textos des d'una perspectiva diacrònica i establir un **fil històric** que uneix les obres autoficcional de diferents èpoques. Partint de la identificació entre l'autor i el personatge, apunta cap a tots aquells elements que, d'una manera o una altra, trenquen amb la transparència del llenguatge o s'intueixen clarament antireferencials.



## 2. Textos híbrids, recepció ambigua

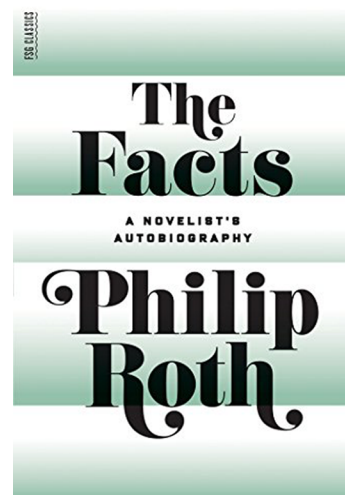
La indefinició genèrica és habitual en els textos en els quals el component autobiogràfic es fa més evident. En canvi, és molt menor en aquells altres en els quals hi ha pocs dubtes sobre la seva ficcionalitat. Dit amb altres paraules: si bé tots els textos autoficcionalen combinen, en major o menor mesura, enunciat de realitat amb enunciat de ficció (són **textos híbrids** des del punt de vista discursiu), no en tots els casos és possible parlar de «**pacte ambigu**» o de recepció simultàniament referencial i ficcional.

La perspectiva pragmàtica de l'autoficció –l'origen de la qual, com hem vist, cal situar amb Lejeune– solament serveix per discriminar una part de les obres. Això sí, ens convida a observar amb atenció els paratextos: tant les **marques peritextuals** (la signatura de la portada, la contraportada, la semblança de l'autor, la seva fotografia), com les **marques epitextuals** (entrevistes, ressenyes, publicitat, etc.) poden ser utilitzades per fomentar la identificació de l'escriptor amb el protagonista o, tot el contrari, per fer que el lector desconfii d'una possible assimilació entre l'autor i el personatge.

No obstant això, aquesta classe d'aproximacions defensa una idea de l'autoficció que la fa dependre en excés del referent: determinar fins a quin punt una obra és més o menys fidel pel que fa a una vida, o fins a quin punt la projecció ficcional de l'autor fa justícia a la persona real, no aclareix massa el funcionament d'un text. Per a transcendir la dimensió referencial –fins i tot autobiogràfica– convé, doncs, concentrar-se en els **dispositius irònics** que separen el jo figurat (textualitzat) del jo real.

Des d'aquesta òptica, podem analitzar *The facts. A Novelist's Autobiography* (1988), de Philip Roth: un suposat relat autobiogràfic el propòsit del qual és narrar la infantesa, l'adolescència i la joventut de l'autor. Aquest relat és precedit per una carta-pròleg que Philip Roth dirigeix a un tal Zuckerman i conclou amb una carta-epíleg, en aquest cas de Zuckerman a Roth. Els paratextos, que podrien semblar aliens al nucli de l'obra, són indispensables per a entendre la proposta de l'autor nord-americà.

La carta-pròleg inclou una promesa de veracitat: en aquesta Roth explica per què ha escrit *Els fets*. Ho ha fet per «reconstruir-se», per «posseir la vida una altra vegada» després de l'experiència traumàtica del càncer i també per recordar els seus sers estimats ja morts. No obstant això, aviat incorre en una contradicció, quan reconeix la impossibilitat de reconstruir els fets sense que intervingui la imaginació o sense que aquests se subordinin al moment present.



Philip Roth (1988). *The facts. A Novelist's Autobiography*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.

Font: amazon.com



La sospita que Roth introdueix en la carta-pròleg es confirma en la carta-epíleg. En aquesta, Zuckerman revela la seva naturalesa ficcional: es tracta, en efecte, d'un personatge recurrent en les novel·les de Roth, que, a més, assimila bona part de les seves característiques, com els orígens jueus o la seva professió de docent i escriptor. En conseqüència, un personatge de ficció és l'encarregat últim de qüestionar l'autenticitat dels esdeveniments relatats quan retreu a l'autor que hagi seleccionat els fets (ometent-ne alguns, embellint-ne altres), i hagi ocultat la seva veritable personalitat amb la finalitat de resultar agradable als seus hipotètics lectors... En un últim gir irònic, Zuckerman aconsella a Philip Roth no publicar la seva autobiografia per considerar-la mancada d'interès.

«Querido Roth:

Dos veces he leído el manuscrito. Ahí va la franqueza que me pides: no lo publiques; te sale mucho mejor escribir sobre mí que informar “escrupulosamente” sobre tu propia vida. ¿Puede ser que te hayas trocado en tema no solo porque estés cansado de mí, sino también porque piensas que ya no te sirvo para desligarte de tu biografía sin dejar por ello de explotar sus crisis, sus temas, tensiones y sorpresas? Bien, pues, según se desprende de lo que acabo de leer, me atrevo a decir que sigues necesitándome a mí tanto como yo a ti –y que yo te necesito a ti está fuera de toda discusión–. En mi caso, poner “mi” delante de cualquier cosa resultaría ridículo, por muy arraigada que esté en mí la ilusión de una existencia independiente. Te lo debo todo; tú, en cambio, me debes nada menos que la libertad de escribir libremente. Yo soy tu permiso, tu indiscreción, tu clave de expresión. Ahora lo entiendo mejor que nunca.

Lo que eliges contar en la ficción es diferente de lo que se te permite contar cuando nada está ficcionalizado, y en este libro no tienes permitido contar lo que mejor cuentas: bueno, discreto, atento –cambiando los nombres de las personas, porque te preocupa herir sus sentimientos–, no, eso no es lo más interesante de ti. En la ficción puedes ser mucho más fidedigno, sin estar todo el tiempo con la preocupación de no causar daño directo. Aquí intentas que pase por franqueza lo que a mí más bien me parece la danza de los siete velos: lo que está en la página es como la contraseña de algo que falta. La inhibición aparece no solo como resistencia a decir ciertas cosas, sino –igual de decepcionante– como un aflojamiento de paso, una negativa a estallar, una renuncia a la necesidad del momento agudo y explosivo, que yo normalmente asocio contigo.

En lo tocante a la caracterización, tú, Roth, eres entre todos tus personajes protagonistas, el menos completamente dibujado. [...] ¿Hasta qué punto lo narrado se acerca a la verdad? ¿Está el autor ocultando sus motivos, está presentando sus actos e ideas para poner al desnudo la naturaleza esencial de las condiciones, o está tratando de ocultar algo, está contando *para* no contar? En cierto modo, también contamos siempre para no contar, pero se espera que la historia personal presente la máxima resistencia al común impulso de falsificar, distorsionar y negar. ¿Eres “tú” verdaderamente así, o es eso lo que quieres aparentar ante tus lectores a la edad de cincuenta y cinco años? Me dices en tu carta que este libro te parece la primera cosa que has escrito “inconscientemente”. ¿Con ello quieres decir que *Los hechos* es una obra de ficción inconsciente? ¿No percibes las artimañas propias de la ficción que en ella hay? Ten en cuenta las exclusiones, el carácter selectivo de lo que escribes, la propia postura de quien afronta los hechos. ¿Es verdaderamente inconsciente toda esta manipulación, o solo pretende ser inconsciente? [...]»

Philip Roth (2008). *Los hechos: Autobiografía de un novelista* (pàg. 211-214, trad. Ramón Buenaventura). Barcelona: Seix Barral.<sup>2</sup>

Notem que després de llegir aquesta carta-epíleg el lector ha de tornar sobre el text (l'autobiografia) que acaba de llegir. Pot llavors acceptar l'autobiografisme dels fets narrats –tal com, en el pròleg, l'autor li demanava que fes–, però també pot desconfiar d'aquests mateixos fets, que se situarien –com s'indica en l'epíleg– al mateix nivell que qualsevol text de ficció. La ironia (propiciada des

<sup>(2)</sup>Aquesta obra de Roth no s'ha traduït al català.

dels paratextos i des d'allí irradiada a la resta de l'obra) consisteix, per tant, a llegir *Els fets* com una autobiografia i una novel·la alhora. O com cap de les dues coses, almenys no en un sentit convencional.

En l'autoficció subjau la paradoxa següent: les marques d'autobiografisme (especialment la presència del nom propi, i també la caracterització del personatge, els trets del qual l'assimilen o aproximen a l'autor real) es combinen, desmentint-se, amb les marques de la ficció. La contradicció consisteix, doncs, a concedir un espai privilegiat a l'autor, transformat en personatge de la seva pròpia obra, i, al mateix temps, a soscavar la seva autoritat sotmetent-lo a determinats processos d'estetització.

### 3. L'autoficció i el debat entorn de l'autor

Els exemples aportats revelen fins a quin punt l'autoficció és una **pràctica autoconscient** que té per objecte qüestionar nocions entorn de la representació de l'autor, com la unitat del subjecte o l'originalitat de l'artista.

En aquesta línia, alguns crítics han començat a incorporar conceptes i idees d'altres camps, especialment de la sociologia literària: per exemple, les reflexions de Jérôme Meizoz a *Postures littéraires* (2007) sobre el lloc que ocupa l'autor en el context de la nostra societat, organitzada segons els canons del capitalisme i la mundialització.

Des d'aquesta òptica, els creadors ocupen una posició singular dins del camp artístic, de manera que la seva «identitat» com a tals creadors es veu contínuament subratllada pels mitjans de comunicació que, de diferents formes, promocionen o visibilitzen les seves obres i, de vegades, fins i tot les seves personalitats. Les ressenyes dels seus llibres, les entrevistes als autors, les seves aparicions a la televisió o a la xarxa, els seus articles d'opinió, etc., tot contribueix a generar una certa imatge de l'autor. El **paper públic** dels creadors influeix, per tant, en la recepció que fem dels seus textos i en les correspondències que som capaços d'establir entre la persona i la seva projecció ficcional.

Per això, a més d'atendre els elements d'hibridació genèrica i ambigüitat lectora, cal tenir en compte altres paràmetres que vinculen l'autoficció amb les diverses formes del que Tisseron anomena «**extimitat**» o **exhibició de la personalitat**.

«Proposo anomenar “extimitat” al moviment que empeny a anteposar una part de la vida íntima, tant física com psíquica».

Serge Tisseron (2001). *L'intimité surexposée* (pàg. 52). París: Ramsay.

Aquestes qüestions afecten de ple a l'autor, en la mesura que l'autoficció es pot interpretar com la formulació d'una pregunta que queda sense respondre entorn de **qui escriu el text**: la persona biogràfica?, la figura textual? Dit d'una altra manera: l'autor projectat en el text es correspon amb l'autor real?, reafirma la seva funció merament discursiva?

En aquest sentit, l'autoficció escenifica la dificultat d'estabilitzar la figura de l'autor o, fins i tot, de privilegiar un concepte unívoc que la descrigui. L'autor es resisteix a existir solament en un sentit o en un altre, i apareix, per contra, com una figura problemàtica i complexa, la conceptualització de la qual bascula entre les posicions positivistes –que reforçarien la idea de l'autor com a persona i, per tant, s'interessarien per les relacions entre la vida i l'obra, la biografia de l'autor o l'autoritat atribuïda a un text– i altres nocions, com les

#### Lectura complementària

Michel Foucault (1969). «Què és un autor» (pàg. 27-29, trad. Pompeu Casanovas). *Els Marges* (1983) (pàg. 205-220).

desenvolupades per Barthes a «La muerte del autor» (1968) i Foucault a «Qué es un autor?» (1969), que entendrien l'autor com un fenomen textual o discursiu.

En lloc de resoldre aquesta dicotomia –com tampoc no han pogut resoldre-la els crítics-, els textos en els quals l'autor es projecta per mitjà d'una figuració ficcional conviden a interrogar-nos sobre la font del text i la seva autoria, encara que no sembla que sigui possible il·luminar una resposta definitiva.

## 4. Els temes de l'autoficció

Alguns han vist en l'autoficció un mitjà de construir històries narcisistes o egòdiques. No obstant això, com hem demostrat, aquestes obres (almenys, les més interessants) problematitzen nocions axials del discurs artístic a partir de la tensió entre el referencial i el ficcional.

Encara que els temes de l'autoficció són innombrables (com succeeix amb la literatura en general), assenyalem a continuació tres grans qüestions que aprofundeixen en aquesta tensió.

### 4.1. El relat d'infantesa i joventut

L'autoficció és, en gran manera, producte de la **progressiva ampliació de l'espai autobiogràfic** que ve forjant-se des de les acaballes del segle XIX, i també la seva colonització de la novel·la. Això ha fomentat l'apropiació de la primera persona com a veu del relat, l'expressió introspectiva i freqüentment digressiva, o l'abandonament de l'esquema episòdic i la successió d'aventures com a organitzadors de la trama, a favor de convertir l'univers íntim dels personatges (i, cada vegada més, dels propis autors) en matèria narrativa.

La influència ha estat recíproca: l'autobiografia, per la seva banda, també ha anat assumint estratègies formals pròpies de la novel·la i incorporant la ficció com a element constitutiu d'un gènere que, en principi, s'inscrivía en l'òrbita del referencial.

En els límits porosos entre l'autobiografia i la ficció, hi ha un bon nombre d'obres que no busquen abastar una existència, com en l'autobiografia, sinó subratllar únicament alguns moments del passat significatius. Per a això, empenen estructures seqüencials i condensen les coordenades temporals: els diversos episodis de *Boyhood* de Coetzee, com vam veure, però també l'any i mig que dura la relació amorosa descrita a *L'amant*, de Duras o els mesos d'esquinçament per la mort primerenca del fill a *Mortal y rosa* (1975) de Francisco Umbral.

En aquests casos, l'experiència es trasllada, de manera precària, aproximada, dubitativa, a un text l'acció del qual (per molt escassa que sigui) acaba gravitant entorn dels motius clàssics del *bildungsroman* (o novel·la de formació): accés a l'experiència de l'amor, el sexe, la mort, l'amistat, el desengany de la vida (i en la majoria dels casos, també accés a l'experiència de l'escriptura, ja que la consciència de l'individu resulta sovint indissociable de la consciència de l'escriptor).

Perquè, en general, aquestes obres busquen posar en evidència la inevitable literaturització que implica tota autobiografia. Per aquesta raó multipliquen els signes d'artifici, entre els quals, la supressió de la doble temporalitat pròpia del relat autobiogràfic, el desordre cronològic, la multiplicació de veus i perspectives narratives, etc. *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) o *Pregúntale al bosque* (2013), dels espanyols Manuel Vicent i Blanca Riestra, respectivament, són dos magnífics exemples. Però també *The Autobiography of my Mother* (1996), de Jamaica Kincaid, escriptora d'«Antigua y Barbuda»; *L'événement* (2000), de la francesa Annie Ernaux; o *La nostalgie hereuse* (2013), de la belga Amélie Nothomb, entre molts altres.

## 4.2. La construcció del subjecte polític

Abans parlàvem de l'eixamplament de l'espai autobiogràfic. En aquest intervé l'anomenat «**gir subjectiu**» que a partir del segle XVIII experimenta la literatura occidental. Des de llavors, s'ha anat concedint cada vegada més importància a l'experiència particular.

«[...] el *gir subjectiu* portaria a basar la transmissió del coneixement històric i la comprensió de les formes literàries en una *experiència* del subjecte en el discurs susceptible de captació indirecta.»

Nora Catelli (2006). *La era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico* (pàg. 19). Rosario: Beatriz Viterbo.

Podem afirmar que en l'actualitat donem preeminència al sentimental, l'afectiu, per sobre d'un altre tipus de valors, de caràcter general o, fins i tot, polític. Per això, sovint les preocupacions dels autors per la seva història, entorn o societat els porta a recórrer a l'autoficció ja que, d'aquesta manera, parteixen de la seva pròpia biografia per abordar qüestions d'índole col·lectiva.

D'altra banda, la ficcionalització del jo revela **formes de «ser autor»** imposades o facilitades per la societat contemporània. L'autor ja no gaudeix, com en altres èpoques, d'un lloc de privilegi: la seva autoritat està en crisi, la seva opinió importa menys que abans. Solament des de posicions individuals i subjectives el jo-autor pot seguir interrogant-se sobre realitats que li concerneixen no solament com a individu, sinó també com a subjecte de la història.

Són molts els textos autoficcional que aborden assumptes polítics i particularment de la memòria històrica. Pensem en obres tan reconegudes com *Maus* (1991), d'Art Spiegelman, o *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi. Ambdues novel·les gràfiques (la primera sobre la relació d'Spiegelman amb el seu pare, un supervivent d'Auschwitz, i la segona sobre la revolució islàmica a Iran i el posterior exili del seu protagonista) recorren a l'autoficció per tractar temes que, sense aquest component d'imaginació i distorsió que separa l'autoficció de l'autobiografia, serien difícilment abordables.

Abunden en concret les literatures de la **postmemòria**: una altra generació (la segona o, fins i tot, la tercera) s'interroga per una sèrie d'esdeveniments (com fa Art Spiegelman pel que fa al que el seu pare va viure al camp de concentració). Es tracta d'obres que transmeten una memòria «intervinguda» sobre fets que els autors no han viscut en primera persona, però que ha estat llegada a aquests pels seus pares o els seus avis al costat del trauma de la violència. Trobem molts exemples no solament en les narratives de l'Holocaust, sinó també en la literatura dels fills de desapareguts de les dictadures a Argentina i Xile, o en la dels nets d'aquells que van lluitar en la Guerra Civil espanyola. Entre els seus millors exponents podem destacar les novel·les argentines *Manèges*. *Petite histoire argentine* (2007), de Laura Alcova, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, i *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles; les xilenes *Soy un bravo piloto de la China* (2011), d'Ernesto Senán, i *Chilean Electric* (2015), de Nona Fernández; i les espanyoles *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), *Lo que a nadie le importa* (2014), de Sergio del Molino, i *Honrarás a tu padre y a tu madre*, de Cristina Fallarás (2018).

En totes aquestes, el jo autoficcional expressa la memòria del dany que es transmet d'una generació a una altra, gràcies a la recreació imaginativa tant del succeït com de la identitat dels seus protagonistes.

Definició de «postmemòria» segons Hirsch:

«La postmemòria caracteritza l'experiència d'aquells que creixen dominats per narracions que van precedir al seu naixement, les pròpies històries tardanes del qual són evocades per les històries de la generació anterior modelades per esdeveniments traumàtics que no es poden entendre ni recrear.»

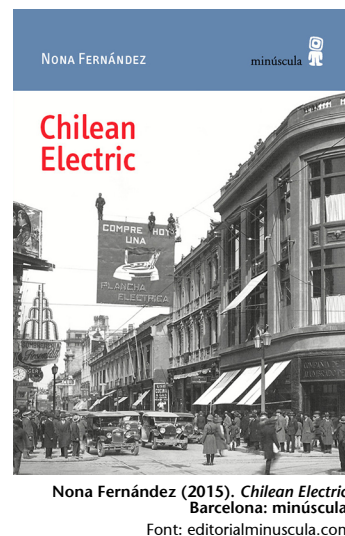
Marianne Hirsch (2012). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (pàg. 22). Cambridge: Harvard University Press.

### 4.3. El retrat de l'artista

Avui, la repetida ocupació de tècniques autoreflexives o la major autoconsciència de l'escriptor fan que molts autors prefereixin desvetllar les seves tècniques artístiques abans que pretendre una representació fidedigna de la realitat. L'autoficció utilitza moltes d'aquestes estratègies autoconscients, com els recursos transgressius de la ficció (metalepsi, *mise en abyme*), les diverses formes de l'humor o la paròdia. Alguns dels seus objectius són:

- Trencar la transparència del relat i qüestionar el discurs referencial que, inicialment i en aparença, l'autoficció proposa.
- Interrogar-se sobre la identitat, però traient-li solemnitat o dogmatisme al procés introspectiu.

Un dels recursos més rellevants és el de l'**autodeprecació**, caracteritzada per exhibir els aspectes ridículs, en aquest cas, del jo-autor. Adoptant una **perspectiva satírica**, molts textos autoficcionals qüestionen la referencialitat de



l'autor, presentant una imatge d'aquest que resulta irrisòria o exagerada. Pot aparèixer com un creador improductiu, un misantròp de fràgil personalitat o un oficinista mediocre, per exemple. Podem tornar sobre el retrat que Zuckerman fa de Philip Roth a *The Facts* per observar aquest tret recurrent en moltes autoficcions. Altres exemples els trobarem en les projeccions autorials de César Aira (*El congreso de literatura*, 1997), Fernando Vallejo (*La rambla paralela*, 2002), Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, 2003) o Michel Houellebecq (*La carte et le territoire*, 2010).

Fixem-nos un segon en la novel·la *Carsick: John Waters Hitchhikes across America* (2014), del cèlebre cineasta, creador de pel·lícules *underground*. La novel·la descriu el viatge en autoestop que, als seus 66 anys, va portar Waters a creuar el país amb l'objectiu d'escriure un llibre sobre aquesta experiència. La novel·la es divideix en tres parts: «El millor que podria passar», «El pitjor que podria passar» i «El que realment va succeir», així que l'autor ofereix tres versions del seu periple.

Són moltes les meravelles i molts els horrors que experimenta l'autor en cadascuna de les dues primeres parts (del sol radiant a la pluja torrencial, dels fans de les seves pel·lícules als *frikies* que l'assetgen o insulten, de les improvisades i estimulants trobades eròtiques a l'abús homòfob dels policies de Kansas...). Però sobretot mereix la pena detenir-se un instant al final de «El pitjor que podria passar», quan Waters explica com un psicòpata, mogut pel seu «odi a tots els directors de pel·lícules de culte», el tortura fins a la mort: sense atendre les seves súpliques (el cineasta li promet no tornar a fer pel·lícules *trash* i passar-se al *mainstream*), l'assassí acaba tallant-li el cap i enviant-lo directe a l'infern, un lloc on es projecta «en un loop infinit» *Qué bello es vivir*.

Evidentment, Waters fantasieja amb una part de la seva vida que no ha tingut lloc (i és probable que tampoc no existeixi en el futur), ja que relata una història que està protagonitzada per ell, però que no pot ser la seva. Aquesta absència de referencialitat xoca, no obstant això, amb un element que posseeix una càrrega referencial indefugible: el nom propi de l'autor i totes les característiques físiques i morals del narrador-personatge, coincidents amb les que coneixem del John Waters autèntic (entre les quals, el seu característic bigotet pintat).

Com cal llegir llavors *Carsick*? Com una autoficció, sens dubte: l'autor figurat intensifica alguns trets identificadors pel que fa a la persona real, al mateix temps que en presenta altres que conviden al distanciament. Aquests altres elements que orienten el text cap a la ficció tenen a veure amb la deformació humorística a la qual Waters sotmet el seu viatge imaginat –tant en la versió positiva com en la negativa– i, molt particularment, amb l'escenificació grotesca de la seva pròpia mort.



John Waters (2014). *Carsick: John Waters Hitchhikes across America*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.  
Font: trbimg.com



## 5. L'autoficció com a fenomen cultural

Encara que quan parlem d'autoficció sobretot pensem en textos narratius, creiem que també és possible estendre el fenomen en altres mitjans com el còmic, el teatre i la ficció cinematogràfica o televisiva. Hem de tenir en compte, no obstant això, les seves peculiaritats: hem de parar esment en els procediments retòrics específicament visuals i en la identificació problemàtica entre l'autor, el director, l'actor i el personatge en el cas del teatre i el cinema.

Ens centrarem, sobretot, en el **mitjà audiovisual**, per haver-se convertit, en els últims anys, en un camp d'experimentació molt rellevant pel que fa a la representació de l'autor. Pensem, per exemple, en pel·lícules com ara *Caro diario* (1993), de Nanni Moretti; *Adaptation* (2002), d'Spike Jonze, amb guió de Charlie Kaufman; *I'm still here* (2010), dirigida per Casey Affleck i coescrita entre aquest i Joaquin Phoenix; o *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), escrita i dirigida per Guillaume Nicloux, el personatge central de la qual és el polèmic escriptor francès. En totes aquestes el personatge manté una relació molt estreta amb, almenys, una de les instàncies autorials: Nanni Moretti, Joaquin Phoenix i Michel Houellebecq s'interpreten a si mateixos; l'actor Nicolas Cage (caracteritzat com Charlie Kaufman) s'assembla extraordinàriament al guionista de la pel·lícula.

La confusió entorn del real i el ficcional, o entorn de la persona i el personatge, també és força freqüent a les sèries de televisió. Algunes molt populars, com *Orange is the New Black* (2013-), *Girls* (2012-2017) o *Louie* (2010-2015) utilitzen protagonistes que, d'una manera o una altra, assenyalen a persones reals. Piper Kerman està darrere del personatge de Piper Chapman, a la qual al seu torn interpreta l'actriu Taylor Schilling a *Orange is the New Black*, ja que la sèrie es basa en el llibre autobiogràfic de Kerman (*Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*, 2010), en el qual narra la seva estada d'uns mesos en una presó de baixa seguretat. Però, a més, la pròpia Kerman participa en la sèrie com a consultora executiva.

La implicació de Lena Dunham és encara més gran: és la creadora i productora de *Girls*, també la guionista i directora d'alguns dels episodis, i l'actriu que encarna a Hannah, la protagonista de la sèrie: una jove que intenta obrir-se pas com a escriptora a Nova York, ciutat en la qual viu (com Lena Dunham) i en la qual comparteix experiències amb el seu grup d'amigues. Finalment, Louis C. K. produeix, escriu, dirigeix i edita la sèrie que porta el seu nom i que explica les desventures d'un humorista d'*Stand-up Comedy*, divorciat i pare de dues nenes, que es guanya la vida als clubs de Nova York.



Lena Dunham (2012-2017). *Girls*. HBO.  
Font: gstatic.com

En totes aquestes sèries el grau de factualitat varia segons el nivell de compromís de la persona «real» amb relació al procés creatiu, en la mesura que aquesta implicació afavoreix en aquests casos la coincidència, que pot ser major o menor, entre l'«autor» i el personatge. Per a valorar-ho, un element que cal tenir en compte és l'alteració que experimenta el nom propi dels protagonistes: quants més canvis pateix aquest, majors possibilitats hi haurà de distanciament. Piper passa de cognomenar-se Kerman a Chapman i Lena Dunham és Hannah Horvath en la ficció. Per contra, Louis C. K. comparteix aquest nom amb el seu personatge (encara que amb un lleuger canvi), la qual cosa genera una sensació de referencialitat major que en el cas de les dues protagonistes femenines.

Un exemple proper el tenim en les tres temporades de la sèrie espanyola *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010-2017), creada per David Trueba i Jorge Sanz, i produïda per Canal + Espanya, Buenavida Producciones i Perdidos G. C. S. L. El protagonista, a més de tenir el mateix nom que la persona real, comparteix amb aquesta la professió d'actor. De fet, l'aparent motivació de la sèrie és mostrar en clau de comèdia què ha succeït amb Jorge Sanz, una vegada complerts els quaranta i passats a millor vida els seus anys de glòria com a estrella infantil i juvenil del cinema espanyol.

## Resum

En l'època actual sembla haver-se afermat l'anomenat «gir subjectiu» com a tendència general de l'art contemporani. En aquest sentit, el concepte d'autoficció pot resultar oportú per a descriure un bon nombre d'obres que, d'una banda, apel·len a un codi que el lector coneix molt bé (el codi del relat autobiogràfic, amb les seves marques més evidents, com la identificació entre l'autor i el narrador), però que, d'altra banda, subratllen el caràcter purament discursiu del relat. Per això, molts d'aquests textos alteren l'ordre successiu de la narració o el condensen, multipliquen els punts de vista, distorsionen el referent utilitzant l'humor, barregen materials d'origen divers, resulten voluntàriament digressius. Qüestionen, d'aquesta manera, les nocions de successió i significació que en l'autobiografia tendeixen a oferir una imatge de síntesi tant de l'esdevenut com del propi jo. D'igual manera, posen en dubte el caràcter històric que l'expressió autobiogràfica pretén en primera instància i denuncien la il·lusió autobiogràfica com el que en veritat és: una il·lusió.

I, no obstant això, en aquests preval l'interès per l'autor, la seva cerca obsessiva. S'interroguen sobre les relacions que separen aquest de l'obra (o que el vinculen amb aquesta) i també, com assenyalen Pérez Fontdevila i Torras, sobre «les imbricacions –coconstitutives– entre l'escriptura i la recepció, el text i el context, la creació i la institució, la singularitat i la comunitat, la signatura i el renom, l'autoritat i el reconeixement o excel·lència i l'admiració» (Aina Pérez Fontdevila i Meri Torras Francès, 2016, pàg. 17).

Quan llegim una autoficció, ens podem preguntar fins a quin punt el personatge s'assembla a la persona real. Igualment, ens podem preguntar quina classe d'autor s'està representant i amb quina finalitat. L'exhibició de l'artista i el culte a la personalitat, el valor de la vida per sobre del de l'obra, la hipertròfia de l'autor en el context de la societat del consum i les seves pràctiques de simulacre estan al centre d'aquestes propostes.



## Bibliografia

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

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

**Blejmar, Jordana** (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave MacMillan.

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

**Colonna, Vicent** (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

**Lejeune, Philippe** (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion.

**Meizoz, Jérôme** (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine.

**Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francés, Meri (ed.)** (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.

**Richard, Annie** (2013). *L'autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?*. París: L'Harmattan.

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

**Toro, Vera** (2017). «Soy simultáneo». *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

