
Escrituras del yo: la autoficción

PID_00270129

Ana Casas

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 2 horas





Ana Casas

Doctora en Letras por la Universidad de Neuchâtel (Suiza) y profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Alcalá.

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Neus Rotger (2020)

Primera edición: febrero 2020

© Ana Casas

Todos los derechos reservados

© de esta edición, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realización editorial: FUOC

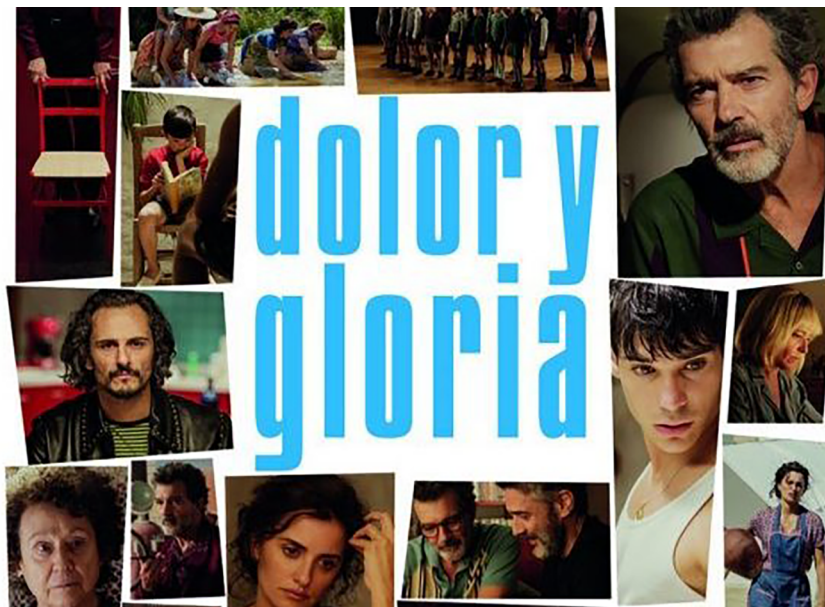
Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares de los derechos.

Índice

Introducción	5
1. Término, definiciones y características	9
1.1. Autoficción y autobiografía	9
1.2. Autoficción y novela	12
2. Textos híbridos, recepción ambigua	16
3. La autoficción y el debate en torno al autor	19
4. Los temas de la autoficción	21
4.1. El relato de infancia y juventud	21
4.2. La construcción del sujeto político	22
4.3. El retrato del artista	23
5. La autoficción como fenómeno cultural	25
Resumen	27
Bibliografía	29

Introducción

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



Fuente: YouTube

«—No pongas esa cara de narrador, ¿eh? No, no, no, no, no quiero que pongas nada de esto en tus películas. No me gusta que salgan mis vecinas, no me gusta la autoficción.

—¿Qué sabes tú de autoficción?

—Te he oído explicarlo en una entrevista. A mis vecinas no les gusta que las saques. Piensan que las tratas como a unas catetas.

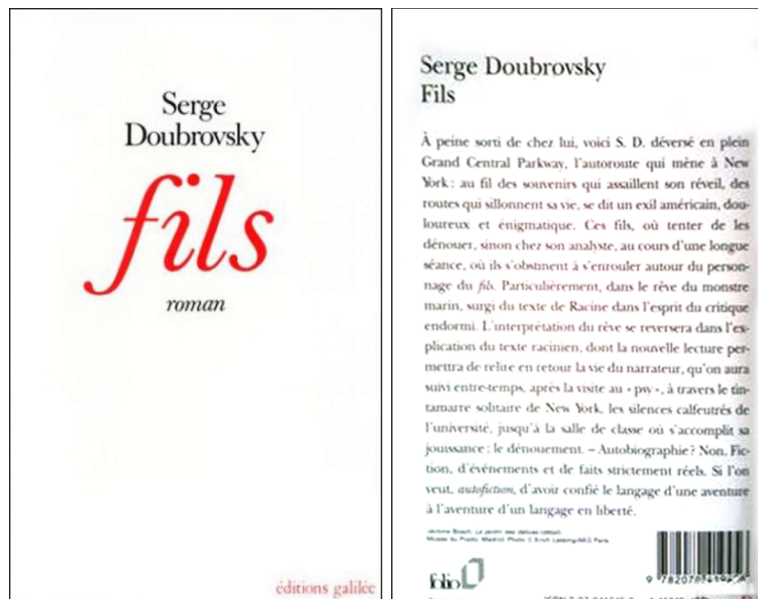
—Dices unas cosas... Si no puedo tratarlas con más respeto y con más devoción. Cada vez que tengo ocasión hablo de ti y digo que me he formado contigo y con las vecinas. Todo os lo debo a vosotras.

—[Negando con la cabeza] No les gusta.»

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

Este breve pero relevante diálogo entre Salvador Mallo y su madre, Jacinta – trasuntos ficcionales del propio Almodóvar y su madre en la vida real, interpretados por Antonio Banderas y Julieta Serrano, respectivamente –, da cuenta de hasta qué punto se ha popularizado el término *autoficción* y cómo este ha llegado a insertarse en el lenguaje coloquial. Sin embargo, el origen de esta palabra es relativamente reciente: la inventó en 1977 el escritor y profesor francés **Serge Doubrovsky** para definir su novela *Fils*, a la que llamó «autoficción» porque para él no era una autobiografía, sino una «ficción de acontecimientos estrictamente reales». La memoria de un narrador también llamado Serge Doubrovsky se insertaba en una trama imaginada: el personaje acudía a una sesión de psicoanálisis que en el plano empírico nunca había tenido lugar, y a partir de la cual volcaba recuerdos, deseos y temores que sí pertenecían al autor.

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



Fuente: media.paruvendu.fr

El término *autoficción*, en este contexto, servía, pues, para designar un género mestizo que apuntaba a la siguiente paradoja: un personaje de ficción podía llevar el mismo nombre que el autor.

Esto es algo que, unos años antes de la publicación de *Fils*, el pragmático francés **Philippe Lejeune** ya había considerado, pero sin encontrar ningún ejemplo que pudiera ilustrar tal premisa. Ese trabajo llevó el título de «El pacto autobiográfico» y apareció inicialmente en 1973, en el número 14 de la prestigiosa revista *Poétique*. Más tarde, en 1975, integró el libro *El pacto autobiográfico*, con lo que alcanzó una mayor difusión. La obra de Lejeune fue muy importante en su momento, pues por primera vez alguien proponía conceptualizar el género de la autobiografía basándose en los criterios de identidad de nombre entre autor y personaje y de pacto de lectura. Mientras el objetivo del pacto novelesco es la verosimilitud, el del pacto autobiográfico es ofrecer una imagen de lo real sujeta a verificación.

Definición de **autobiografía** según Lejeune en el libro *El pacto autobiográfico*:

«Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad.»

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

		Nombre del personaje		
		≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Pacto	Novelesco	1a novela	2a novela	
	= 0	1b novela	2b Indeterminado	3a Autobiografía
	Autobiográfico		2c Autobiografía	3b Autobiografía

Fuente: adaptado de Philippe Lejeune (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pág. 70, trad. Ana Torrent). Madrid: Megazul.

La combinación de los criterios de **identidad** y de **pacto** hacía posible diferenciar la autobiografía de otras formas próximas como la novela autobiográfica, la biografía o las memorias. Ahora bien, para este crítico algunos de los resultados de su cuadro solo existían en teoría y, por lo tanto, no eran en la práctica operativos. Es lo que ocurría cuando se cruzaban pacto novelesco e identidad de nombre entre autor y personaje (es decir, cuando se producía la **homonimia** entre ambas instancias):

Esta es la pregunta que se hace Lejeune: «El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo.»

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

Pues bien, la obra de Doubrovsky buscaba responder a la pregunta de Philippe Lejeune: con su novela quería demostrar precisamente que el pacto de ficción sí podía ser compatible con la identidad de nombre entre autor y personaje.

1. Término, definiciones y características

1.1. Autoficción y autobiografía

Aunque de origen francés, la noción *autoficción* ha logrado integrarse en la teoría y la crítica literarias de otros lugares y ámbitos. Como hemos visto con la película de Almodóvar, también se emplea habitualmente en el campo audiovisual. No obstante, la primera línea de interpretación del fenómeno nos obliga a retrotraernos al nacimiento del neologismo, cuando este apareció por primera vez en la contracubierta de *Fils* (1977). Recordemos que, con el nuevo término, Doubrovsky negaba el carácter autobiográfico de su relato, al afirmar que la autobiografía era «un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el atardecer de sus vidas, y en un bello estilo», mientras que la suya, en cambio, era una «ficción de acontecimientos estrictamente reales, si se quiere una *autoficción*» (Serge Doubrovsky, 1977).

Este **carácter contradictorio** de la obra de Doubrovsky –entre lo referencial y lo ficcional– fue rápidamente captado por un buen número de estudiosos, que empezaron a aplicarlo a una serie de obras de naturaleza híbrida, a medio camino entre la novela y la autobiografía.

Es posible que recordemos, si no la novela publicada en 1984, al menos sí la adaptación cinematográfica de *L'amant*, de Marguerite Duras: la narradora rememora en un estilo frío y distanciado su propia iniciación sexual a los quince años. Ciudadana de la antigua colonia francesa de Indochina durante su infancia y adolescencia, Duras relata algunos episodios de su vida, en especial la relación que mantuvo por un corto espacio de tiempo con un acaudalado hombre chino doce años mayor que ella, así como ciertos aspectos de su peculiar y desestructurada familia. Para ello, no obstante, emplea el presente de indicativo y no confirma explícitamente que lo que estamos leyendo es un relato autobiográfico, al eludir, por ejemplo, los nombres de la mayor parte de los personajes. Al contrario, el uso de la primera persona, la estructura rememorativa y, muy importante, la fotografía de la portada (de la propia Duras cuando tenía la misma edad que su personaje) mantienen el texto en una calculada ambigüedad.



Marguerite Duras

Fuente: womanns-world.com

La autoficción, ciertamente, nace muy apegada al discurso autobiográfico. En muchos casos, como en el de *L'amant* de Duras, podría considerarse una especie de variante o expresión experimental de la autobiografía. Pensemos en otro texto muy celebrado de la literatura contemporánea: *Boyhood. Scenes of Provincial Life* (1997), del premio Nobel sudafricano J. M. Coetzee:

«Viven en una urbanización a las afueras de Worcester, entre las vías del ferrocarril y la carretera nacional. Las calles de la urbanización tienen nombres de árboles, aunque todavía no hay árboles. Su dirección es: Poplar Avenue, avenida de los álamos, número doce. Todas las casas de la urbanización son nuevas e idénticas. Están alineadas en extensas parcelas de arcilla rojiza donde nada crece y separadas con alambre de espino. En cada patio trasero hay una pequeña construcción con un cuarto y un lavabo. Aunque no tienen criados, los llaman “el cuarto de los criados” y “el lavabo de los criados”. Utilizan la habitación de los criados para almacenar trastos: periódicos, botellas vacías, una silla rota, una estera vieja.

Al fondo del patio instalan un gallinero para tres gallinas, con la esperanza de que pongan huevos. Pero las gallinas no medran. El agua de la lluvia, que la arcilla no filtra, se encharca en el patio. El gallinero se transforma en una ciénaga hedionda. A las gallinas les salen bultos en las patas, como piel de elefante. Enfermas y contrariadas, dejan de poner huevos. La madre lo consulta con su hermana de Stellenbosch, que le asegura que solo volverán a poner si se les extirpa la membrana callosa que tienen bajo la lengua. Así que la madre va colocándose las gallinas una tras otra entre las rodillas, les aprieta el pescuezo hasta que abren el pico, y con la punta de un cuchillo corta en sus lenguas. Las gallinas chillan y se debaten, con los ojos desorbitados. Él se estremece y se va. Imagina a su madre echando la carne del estofado sobre el mármol de la cocina y cortándola en tacos; imagina sus dedos ensangrentados.

Las tiendas más cercanas están a un kilómetro y medio de camino por una desolada carretera bordeada de eucaliptos. Atrapada en esta casa de la urbanización como en una caja de cerillas, su madre no tiene nada que hacer en todo el día excepto barrer y poner orden. Cada vez que sopla viento, un fino polvo de arcilla de color ocre se cuele en remolinos por debajo de las puertas y por las grietas de los marcos de las ventanas, bajo los aleros, por las juntas del techo. Después de un largo día de tormenta, la capa de polvo que se amontona contra la fachada tiene varios centímetros.

Compran una aspiradora. Todas las mañanas su madre la pasa de habitación en habitación, recogiendo el polvo y llevándolo al interior de la tripa ruidosa en la que un sonriente duendecillo rojo brinca como si saltara vallas. ¿Por qué un duendecillo?

Él juega con la aspiradora: trocea papel y se queda mirando los pedacitos rotos que salen volando hacia el tubo, como hojas en el viento; sostiene el tubo sobre una fila de hormigas, aspirándolas hacia la muerte.

En Worcester hay hormigas, moscas, plagas de pulgas. Worcester solo está a ciento cuarenta y cinco kilómetros de Ciudad del Cabo; sin embargo, casi todo es peor aquí. Él tiene un cerco de picaduras de pulga en el borde de los calcetines, y costras allí donde se las ha rascado. Algunas noches no consigue dormir por culpa del picor. No entiende por qué tuvieron que marcharse de Ciudad del Cabo.

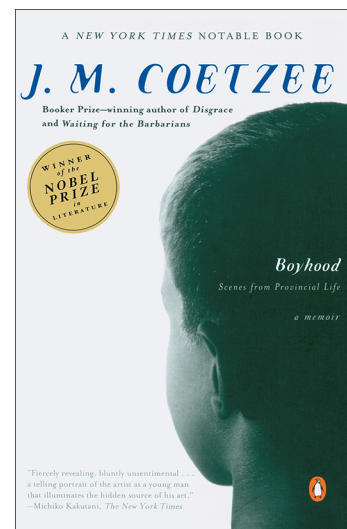
Su madre también está inquieta. Ojalá tuviera un caballo, dice, así al menos podría montar por el *veld*. ¡Un caballo!, salta su padre: ¿Acaso quieres parecer lady Godiva?

No se compra un caballo. En su lugar, sin previo aviso, se compra una bicicleta de mujer, de segunda mano, pintada de negro. Es tan grande y pesada que cuando él practica en el patio no alcanza los pedales.

Su madre no sabe montar en bicicleta; quizá tampoco sepa montar a caballo. Se compró la bicicleta pensando que no le costaría mucho aprender. Ahora no puede encontrar quien le enseñe.

Su padre no hace ningún esfuerzo por ocultar su regocijo. Las mujeres no montan en bicicleta, dice. La madre le desafía: No voy a quedarme prisionera en esta casa. Seré libre.

Al principio, a él le pareció estupendo que su madre tuviera una bicicleta propia. Incluso se había imaginado a los tres montando juntos hasta Poplar Avenue: ella, su hermano y él. Pero ahora, cuando escucha las bromas de su padre, que la madre solo puede encajar con un silencio obstinado, empieza a dudar. Las mujeres no montan en bicicleta: ¿y si su padre tiene razón? Si su madre no encuentra a nadie que quiera enseñarle, si ninguna



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

otra ama de casa en Reunion Park tiene una bicicleta, entonces quizá sea cierto que las mujeres no deben montar en bicicleta.»

J. M. Coetzee (2004). *Infancia* (págs. 7-11, trad. Juan Bonilla). Madrid: Debolsillo.

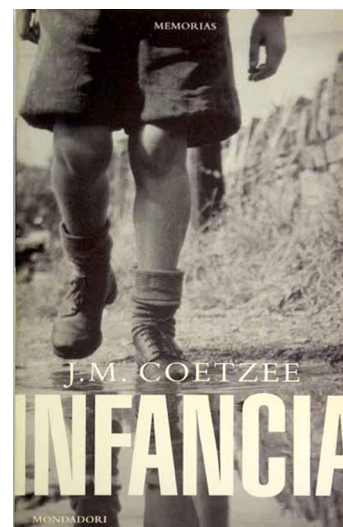
Si bien la contracubierta de *Infancia* nos advierte de que se trata de un texto autobiográfico, cuando iniciamos la lectura de este primer capítulo lo que encontramos es una continua **transgresión de los códigos** de ese género:

- La obra está narrada en presente de indicativo, de modo que el narrador consigue anular la doble temporalidad propia de la autobiografía: generalmente el autobiógrafo recuerda desde el presente (**tiempo de la enunciación**) algo que sucedió en el pasado (**tiempo del enunciado**), cosa que aquí no sucede. El uso del presente nos mete de lleno en la historia.
- Llama la atención el uso de la tercera persona (*él/ellos*), en lugar de la primera persona (*yo*).
- Como en el relato de Duras, la identificación de los personajes no resulta obvia: en este caso, el apellido de la familia, que permitiría identificar al personaje central con el autor, no se menciona hasta muy avanzada la obra.
- *Infancia* se divide en capítulos muy breves que pueden leerse como relatos autónomos e independientes. Ello imprime al libro una fragmentariedad poco habitual en las obras autobiográficas más convencionales.

En el primer capítulo de *Infancia* podemos apreciar, además, cómo este se orienta hacia un desenlace. Al principio, el narrador heterodiegético describe las condiciones de vida de una familia pobre de Worcester, cerca de Ciudad del Cabo, y presenta las relaciones que los diversos miembros mantienen entre ellos, con especial atención al niño (el principal foco del relato) y su madre. A propósito, se dicen cosas muy significativas que aluden al encierro de la mujer en esa casa de las afueras y su deseo de emancipación. La bicicleta de segunda mano que ella adquiere se convierte de esta manera en el símbolo central que articula el episodio. Vemos a la madre pedalear esta bicicleta ante la mirada burlesca del marido y sus comentarios hirientes, a los que el hijo acaba uniéndose. El abandono de la bicicleta simboliza, finalmente, la derrota de la mujer y la traición del hijo, que decide ponerse del lado de los hombres y seguir el mandato de la masculinidad (no por nada el título original de *Infancia* es *Boyhood*).

Desde el punto de vista formal, la unidad del episodio se ve potenciada por la disposición estructural en tres partes:

1) **Inicio**: la descripción de la vida cotidiana de esta familia de Worcester.



J. M. Coetzee (2004). *Infancia* (trad. Juan Bonilla). Madrid: Debolsillo.
Fuente: pictures.abebooks.com

2) **Nudo**: la compra de la bicicleta y los cambios que esta trae a la aburrida vida familiar.

3) **Desenlace**: la derrota de la mujer, que acaba renunciando a sus legítimas ansias de libertad.

El ritmo narrativo, progresivamente acelerado, tiene un importante efecto sobre el lector, pues el triste desenlace cifra el acceso a la madurez del joven protagonista.

Gracias al episodio de la bicicleta, el niño, que solo muchas páginas después identificaremos con el autor, comprende la distancia que media entre su **yo íntimo** (la relación de amor con la madre y la comprensión de su deseo) y su **yo social** (su lugar entre los hombres). Este análisis certero de la ideología del patriarcado y su poder destructor sobre todos (incluido el niño) trasciende a todas luces la experiencia particular del autor-autobiógrafo J. M. Coetzee, por lo que cabe preguntarse si ese querer ir más allá de lo individual no acerca el relato a los propósitos de universalidad de la novela.

Porque fijémonos, en primer lugar, cómo este tipo de relatos presenta importantes rasgos de la autobiografía:

- La homonimia implícita o explícita, por la cual identificamos al personaje con el autor real.
- La promesa tácita de narrar un fragmento de la vida del autor al abordar episodios privados que conciernen a la experiencia personal (relaciones familiares y amorosas, sexualidad, profesión, etc.).
- La presencia elocuente de las preocupaciones del discurso autobiográfico, como el debate en torno a la sinceridad, la verdad o la intimidad.

Pero fijémonos también en que se subvierten otros elementos del discurso autobiográfico, a través, por ejemplo, del uso heterodoxo de la voz y los tiempos narrativos.

Desde este punto de vista, podemos hablar de **narraciones paradójicas**, genéricamente ambiguas.

1.2. Autoficción y novela

Hemos visto que, en un primer momento, la autoficción nace muy apegada a la autobiografía. Luego, a mediados de los años ochenta, empieza a vincularse también a la novela, cuando algunos críticos se muestran reacios a aceptar sin más la **ambigüedad genérica** de la autoficción.

Tiempo después de haber publicado «El pacto autobiográfico», Philippe Lejeune admitía en *Moi aussi* (1986) la posibilidad de un pacto de lectura contradictorio, simultáneamente autobiográfico y novelesco, pero incluso así advertía de las «trampas» de los escritores que, llamando a sus textos novelas, se protegían de las reacciones adversas de amigos y enemigos, o que, cobijándose en la ficción, dotaban a su obra de mayor prestigio, alejándola del grado cero de la escritura, más propio de las formas referenciales.

Para él era casi imposible no hacer una lectura autobiográfica de un texto como *Fils*, ya que el lector «sobre todo conserva la idea de que el libro habla de hechos reales, y el uso de nombres propios reales (al menos el del autor) así lo confirma» (Philippe Lejeune, 1986, págs. 63-64).

Dicho de otro modo, la fuerza contractual del nombre resultaba para Lejeune «magnética», tanto que el lector, para que haga una lectura ficcional de una obra aparentemente autobiográfica, debe al menos percibir la historia como imposible, es decir, como un texto incompatible con las informaciones que ya posee.

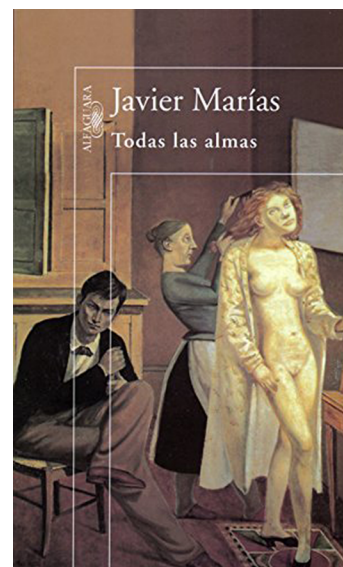
Esta visión de la autoficción como obra en la que **prima lo inventado** –y que, por lo tanto, no tiene por qué resultar ambigua– es la que desarrolla Vincent Colonna en su importante tesis doctoral, por ser la primera sobre esta cuestión, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989). Este trabajo –y el libro en el que derivó años más tarde, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004– amplía considerablemente el concepto al relacionarlo no tanto con la autobiografía sino sobre todo con la novela. Desde este punto de vista, Colonna distingue hasta cuatro **categorías o modalidades de la autoficción**:

1) **La autoficción fantástica**, en la que el autor se halla en el centro de la obra. La historia narrada es irreal, inverosímil, de modo que el escritor se convierte en un héroe de ficción, al que es imposible confundir con el autor real. Muchos relatos de Borges, el gran escritor argentino, entrarían dentro de esta categoría. En «El libro de arena» (1975), por ejemplo, el personaje llamado Borges cuenta cómo llegó a sus manos un libro infinito, de incontables páginas, sin principio ni final, y cómo tuvo que deshacerse de él, abandonándolo en uno de los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, puesto que su monstruosa existencia le resultaba insoportable. Otros ejemplos que se podrían aducir son *El cuarto de atrás* (1978), de la española Carmen Martín Gaité; *Operation Shylock* (1993), del estadounidense Philip Roth; *Cómo me hice monja* (1993), del argentino César Aira; o *Un vampiro en Maracaibo* (2008), del venezolano Norberto José Olivari.



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

2) **La autoficción biográfica**, a través de la cual el escritor fabula su existencia utilizando datos reales y protagoniza una historia perfectamente verosímil. No obstante, Colonna puntualiza que en este tipo de obras el autor se las ingenia para que el lector comprenda que se trata de una «mentira-verdadera» (*mentir-vrai*), de una distorsión al servicio de la veracidad. En la primera edición de *Todas las almas* (1989) de Javier Marías, el redactor de la contracubierta sugería, aunque de manera ambigua, la identificación del narrador innominado con el autor empírico. Pero, a pesar de compartir muchos de sus rasgos, este narrador se distancia del autor en algunos aspectos clave (los principales, un matrimonio y un hijo que no han existido jamás), impidiendo tal asimilación. Las autoficciones biográficas serían muy abundantes: *La tía Julia y el escribidor* (1979), del Nobel peruano-español 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 de origen marroquí Najat El Hachmi; *Sangre en el ojo* (2012), de la chilena Lina Meruane; *Summertime* (2009), también del premio Nobel sudafricano J. M. Coetzee, etc.



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

3) **La autoficción especular**, en la que el autor no tiene por qué ocupar un lugar central; de hecho, su intervención se produce a través de la reflexión metaliteraria. Recordemos a propósito la famosísima escena de *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, en la que un personaje de ficción viaja desde Madrid a Salamanca con el fin de entrevistarse con el profesor Unamuno en su despacho de la universidad. Esa conversación –tan divertida como inquietante– sirve para poner de manifiesto no solo el estatuto ficcional del personaje, sino también el del propio autor proyectado en el texto. En este caso, el autor se entromete en la ficción gracias a la metalepsis (es decir, traspasa las fronteras que separan el mundo extratextual de la historia narrada).

En este apartado pueden incluirse también textos que emplean la *mise en abyme* (cuando dentro de una narración aparece incrustada otra narración que, de algún modo, refleja aspectos formales o temáticos del relato marco). En *El mal de Montano* (2002), de Enrique Vila-Matas, el narrador es un escritor que padece una parálisis creativa: para salir del atolladero, escribe un relato cuyo narrador tiene un hijo que, enfermo de literatura, solo puede pensar utilizando citas ajenas. Este juego de cajas chinas o de *matrioskas* apunta a la relación que el autor real entabla con sus personajes, en los que inevitablemente acaba proyectándose.

Podrían considerarse autoficciones especulares *La loca de la casa* (2003) y *El mundo* (2007), de los españoles Rosa Montero y Juan José Millás, respectivamente; *The Facts. A Novelist's Autobiography*, del estadounidense Philip Roth (1988); o *La muerte me da* (2007), de la mexicana Cristina Rivera Garza.

4) **La autoficción autorial**, que se produce cuando el escritor no se desdobra en un personaje, pero está presente en el texto con sus comentarios y digresiones, manteniéndose al margen de la intriga. Los ejemplos aquí son innumerables, pues los hallamos cada vez que la voz del autor se superpone a la del



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

narrador: Cervantes en *El Quijote* (1605, 1615) o los escritores de buena parte de la novela decimonónica (Honoré de Balzac en *Le Père Goriot*, 1834; Benito Pérez Galdós en *La desheredada*, 1881; Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa*, 1886), pero también autores más recientes como Pablo Martín Sánchez en *El anarquista que se llamaba como yo* (2012).

La propuesta de Colonna permite revisar los textos desde una perspectiva diacrónica y establecer un **hilo histórico** que une las obras autoficcionales de distintas épocas. Partiendo de la identificación entre autor y personaje, apunta a todos aquellos elementos que, de un modo u otro, rompen con la transparencia del lenguaje o se intuyen claramente antirreferenciales.

2. Textos híbridos, recepción ambigua

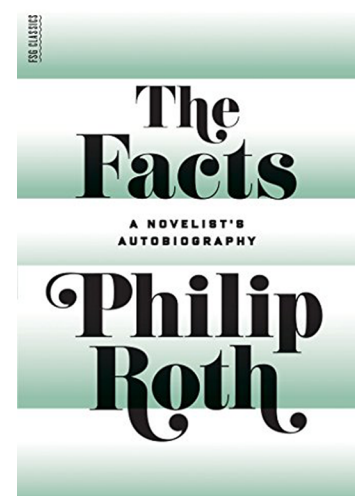
La indefinición genérica es habitual en los textos en los que el componente autobiográfico se hace más evidente. En cambio, es mucho menor en aquellos otros en los que hay pocas dudas acerca de su ficcionalidad. Dicho con otras palabras: si bien todos los textos autoficcionales combinan, en mayor o menor medida, enunciados de realidad con enunciados de ficción (son **textos híbridos** desde el punto de vista discursivo), no en todos los casos es posible hablar de «**pacto ambiguo**» o de recepción simultáneamente referencial y ficcional.

La perspectiva pragmática de la autoficción –cuyo origen, como vimos, cabe situar en Lejeune– solo sirve para discriminar una parte de las obras. Eso sí, nos invita a observar con atención los paratextos: tanto las **marcas peritextuales** (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía), como las **marcas epitextuales** (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.) pueden ser utilizadas para fomentar la identificación del escritor con el protagonista o, todo lo contrario, para hacer que el lector desconfíe de una posible asimilación entre autor y personaje.

Sin embargo, esta clase de aproximaciones defiende una idea de la autoficción que la hace depender en exceso del referente: determinar hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida, o hasta qué punto la proyección ficcional del autor hace justicia a la persona real, no aclara demasiado el funcionamiento de un texto. Para trascender la dimensión referencial –incluso autobiográfica– conviene, pues, concentrarse en los **dispositivos irónicos** que separan el yo figurado (textualizado) del yo real.

Desde esta óptica, podemos analizar *The facts. A Novelist's Autobiography* (1988), de Philip Roth: un supuesto relato autobiográfico cuyo propósito es narrar la infancia, adolescencia y juventud del autor. Dicho relato viene precedido por una carta-prólogo que Philip Roth dirige a un tal Zuckerman y concluye con una carta-epílogo, en este caso de Zuckerman a Roth. Los paratextos, que podrían parecer ajenos al núcleo de la obra, son indispensables para entender la propuesta del autor norteamericano.

La carta-prólogo incluye una promesa de veracidad: en ella Roth explica por qué ha escrito *Los hechos*. Lo ha hecho para «reconstruirse», para «poseer la vida otra vez» después de la experiencia traumática del cáncer y también para recordar a sus seres queridos ya fallecidos. Sin embargo, pronto incurre en una contradicción, al reconocer la imposibilidad de reconstruir los hechos sin que intervenga la imaginación o sin que estos se subordinen al momento presente.



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

Fuente: amazon.com

La sospecha que Roth introduce en la carta-prólogo se confirma en la carta-epílogo. En ella Zuckerman revela su naturaleza ficcional: se trata, en efecto, de un personaje recurrente en las novelas de Roth, que, además, asimila buena parte de sus características, como los orígenes judíos o su profesión de docente y escritor. En consecuencia, un personaje de ficción es el encargado último de cuestionar la autenticidad de los acontecimientos relatados al echar en cara al autor que haya seleccionado los hechos (omitiendo algunos, embelleciendo otros), y haya ocultado su verdadera personalidad con el fin de resultar agradable a sus hipotéticos lectores... En un último giro irónico, Zuckerman aconseja a Philip Roth no publicar su autobiografía por considerarla carente de interés.

«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* (págs. 211-214, trad. Ramón Buenaventura). Barcelona: Seix Barral.

Notemos que después de leer esta carta-epílogo el lector ha de volver sobre el texto (la autobiografía) que acaba de leer. Puede entonces aceptar el autobiografismo de los hechos narrados –tal y como, en el prólogo, el autor le pedía que hiciera–, pero también puede desconfiar de esos mismos hechos, que se situarían –como se indica en el epílogo– al mismo nivel que cualquier texto de ficción. La ironía (propiciada desde los paratextos y desde allí irradiada al

resto de la obra) consiste, por lo tanto, en leer *Los hechos* como una autobiografía y una novela a la vez. O como ninguna de las dos, al menos no en un sentido convencional.

En la autoficción subyace la siguiente paradoja: las marcas de autobiografismo (en especial la presencia del nombre propio, así como la caracterización del personaje, cuyos rasgos lo asimilan o aproximan al autor real) se combinan, desmintiéndose, con las marcas de la ficción. La contradicción reside, pues, en conceder un espacio privilegiado al autor, transformado en personaje de su propia obra, y, al mismo tiempo, en socavar su autoridad sometiéndolo a determinados procesos de estetización.

3. La autoficción y el debate en torno al autor

Los ejemplos aportados revelan hasta qué punto la autoficción es una **práctica autoconsciente** que tiene por objeto cuestionar nociones en torno a la representación del autor, como la unidad del sujeto o la originalidad del artista.

En esta línea, algunos críticos han empezado a incorporar conceptos e ideas de otros campos, en especial de la sociología literaria: por ejemplo, las reflexiones de Jérôme Meizoz en *Postures littéraires* (2007) sobre el lugar que ocupa el autor en el contexto de nuestra sociedad, organizada según los cánones del capitalismo y la mundialización.

Desde esta óptica, los creadores ocupan una posición singular dentro del campo artístico, de manera que su «identidad» como tales creadores se ve continuamente subrayada por los medios de comunicación que, de distintas formas, promocionan o visibilizan sus obras y, a veces, incluso sus personalidades. Las reseñas de sus libros, las entrevistas a los autores, sus apariciones en la televisión o en la red, sus artículos de opinión, etc., todo contribuye a generar una cierta imagen del autor. El **papel público** de los creadores influye, por lo tanto, en la recepción que hacemos de sus textos y en las correspondencias que somos capaces de establecer entre la persona y su proyección ficcional.

Por eso, además de atender a los elementos de hibridación genérica y ambigüedad lectora, hay que tener en cuenta otros parámetros que vinculan la autoficción con las diversas formas de lo que Tisseron llama «**extimidad**» o **exhibición de la personalidad**.

«Propongo llamar “extimidad” el movimiento que empuja a anteponer una parte de la vida íntima, tanto física como psíquica».

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

Estas cuestiones afectan de lleno al autor, en la medida en que la autoficción puede interpretarse como la formulación de una pregunta que queda sin responder en torno a **quién escribe el texto**: ¿la persona biográfica?, ¿la figura textual? Dicho de otro modo: el autor proyectado en el texto ¿se corresponde con el autor real?, ¿reafirma su función meramente discursiva?

En este sentido, la autoficción escenifica la dificultad de estabilizar la figura del autor o, incluso, de privilegiar un concepto unívoco que la describa. El autor se resiste a existir solamente en un sentido o en otro, y aparece, al contrario, como una figura problemática y compleja, cuya conceptualización bascula entre las posiciones positivistas –que reforzarían la idea del autor como persona y, por lo tanto, se interesarían por las relaciones entre vida y obra, la biografía del autor o la autoridad atribuida a un texto– y otras nociones,

Lectura complementaria

Michel Foucault (2010). *¿Qué es un autor?* (trad. de Silvio Mattoni). Córdoba: Ediciones Literales.

como las desarrolladas por Barthes en «La muerte del autor» (1968) y Foucault en «¿Qué es un autor?» (1969), que entenderían el autor como un fenómeno textual o discursivo.

En lugar de resolver esta dicotomía –como tampoco han podido resolverla los críticos–, los textos en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, aunque no parece que sea posible alumbrar una respuesta definitiva.

4. Los temas de la autoficción

Algunos han visto en la autoficción un medio de construir historias narcisistas o ególicas. No obstante, como hemos demostrado, estas obras (al menos, las más interesantes) problematizan nociones axiales del discurso artístico a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional.

Aunque los temas de la autoficción son innumerables (como sucede con la literatura en general), señalaremos a continuación tres grandes cuestiones que profundizan en dicha tensión.

4.1. El relato de infancia y juventud

La autoficción es, en gran medida, producto de la **progresiva ampliación del espacio autobiográfico** que viene fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela. Ello ha fomentado la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa.

La influencia ha sido recíproca: la autobiografía, por su parte, también ha ido asumiendo estrategias formales propias de la novela e incorporando la ficción como elemento constitutivo de un género que en principio se inscribía en la órbita de lo referencial.

En los límites porosos entre la autobiografía y la ficción, hay un buen número de obras que no buscan abarcar una existencia, como en la autobiografía, sino subrayar únicamente algunos momentos del pasado significativos. Para ello, emplean estructuras secuenciales y condensan las coordenadas temporales: los diversos episodios de *Boyhood* de Coetzee, como vimos, pero también el año y medio que dura la relación amorosa descrita en *L'amant*, de Duras o los meses de desgarror por la muerte temprana del hijo en *Mortal y rosa* (1975) de Francisco Umbral.

En estos casos, la experiencia se traslada, de manera precaria, aproximada, dubitativa, a un texto cuya acción (por muy escasa que sea) acaba gravitando en torno a los motivos clásicos del *bildungsroman* (o novela de formación): acceso a la experiencia del amor, el sexo, la muerte, la amistad, el desengaño de la vida (y en la mayoría de los casos, acceso también a la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisociable de la conciencia del escritor).

Porque, en general, estas obras buscan poner en evidencia la inevitable literaturización que implica toda autobiografía. Por esa razón multiplican los signos de artificio, entre ellos, la supresión de la doble temporalidad propia del relato autobiográfico, el desorden cronológico, la multiplicación de voces y perspectivas narrativas, etc. *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) o *Pregúntale al bosque* (2013), de los españoles Manuel Vicent y Blanca Riestra, respectivamente, son dos magníficos ejemplos. Pero también *The Autobiography of my Mother* (1996), de Jamaica Kincaid, escritora de Antigua y Barbuda; *L'événement* (2000), de la francesa Annie Ernaux; o *La nostalgie hereuse* (2013), de la belga Amélie Nothomb, entre otros muchos.

4.2. La construcción del sujeto político

Antes hablábamos del ensanchamiento del espacio autobiográfico. En él interviene el llamado «giro subjetivo» que a partir del siglo XVIII experimenta la literatura occidental. Desde entonces, se ha ido concediendo cada vez más importancia a la experiencia particular.

«[...] el giro subjetivo llevaría a basar la transmisión del conocimiento histórico y la comprensión de las formas literarias en una *experiencia* del sujeto en el discurso susceptible de captación indirecta.»

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

Podemos afirmar que en la actualidad damos preeminencia a lo sentimental, lo afectivo, por encima de otro tipo de valores, de carácter general o incluso político. Por eso, a menudo las preocupaciones de los autores por su historia, entorno o sociedad los lleva a recurrir a la autoficción, ya que, de ese modo, parten de su propia biografía para abordar cuestiones de índole colectiva.

Por otro lado, la ficcionalización del yo revela formas de «ser autor» impuestas o facilitadas por la sociedad contemporánea. El autor ya no goza, como en otras épocas, de un lugar de privilegio: su autoridad está en crisis, su opinión importa menos que antes. Solo desde posiciones individuales y subjetivas el yo-autor puede seguir interrogándose acerca de realidades que le conciernen no solo como individuo, sino también como sujeto de la historia.

Son muchos los textos autoficcionales que abordan asuntos políticos y particularmente de la memoria histórica. Pensemos en obras tan reconocidas como *Maus* (1991), de Art Spiegelman, o *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi. Ambas novelas gráficas (la primera sobre la relación de Spiegelman con su padre, un superviviente de Auschwitz, y la segunda sobre la revolución islámica en Irán y el posterior exilio de su protagonista) recurren a la autoficción para tratar temas que, sin ese componente de imaginación y distorsión que separa la autoficción de la autobiografía, serían difícilmente abordables.

Abundan en concreto las literaturas de la **posmemoria**: otra generación (la segunda o incluso tercera) se interroga por una serie de acontecimientos (como hace Art Spiegelman con respecto a lo que su padre vivió en el campo de concentración). Se trata de obras que transmiten una memoria «mediada» sobre hechos que los autores no han vivido en primera persona, pero que ha sido legada a estos por sus padres o sus abuelos junto al trauma de la violencia. Encontramos muchos ejemplos no solo en las narrativas del Holocausto, sino también en la literatura de los hijos de desaparecidos de las dictaduras en Argentina y Chile, o en la de los nietos de aquellos que lucharon en la Guerra Civil española. Entre sus mejores exponentes podemos destacar las novelas argentinas *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), de Laura Alcoba, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, y *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles; las chilenas *Soy un bravo piloto de la China* (2011), de Ernesto Senán, y *Chilean Electric* (2015), de Nona Fernández; y las españolas *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), *Lo que a nadie le importa* (2014), de Sergio del Molino, y *Honrarás a tu padre y a tu madre*, de Cristina Fallarás (2018).

En todas ellas el yo autoficcional expresa la memoria del daño que se transmite de una generación a otra, gracias a la recreación imaginativa tanto de lo sucedido como de la identidad de sus protagonistas.

Definición de «posmemoria» según Hirsch:

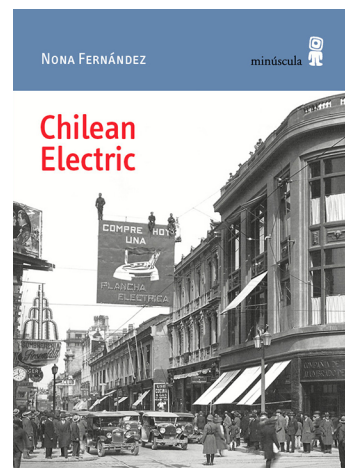
«La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narraciones que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evocadas por las historias de la generación anterior moldeadas por eventos traumáticos que no se pueden entender ni recrear.»

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

4.3. El retrato del artista

Hoy, el repetido empleo de técnicas autorreflexivas o la mayor autoconciencia del escritor hacen que muchos autores prefieran desvelar sus técnicas artísticas antes que pretender una representación fidedigna de la realidad. La autoficción utiliza muchas de estas estrategias autoconscientes, como los recursos transgresivos de la ficción (metalepsis, *mise en abyme*), las diversas formas del humor o la parodia. Algunos de sus objetivos son:

- Romper la transparencia del relato y cuestionar el discurso referencial que, inicialmente y en apariencia, la autoficción propone.
- Interrogarse sobre la identidad, pero quitándole solemnidad o dogmatismo al proceso introspectivo.



Nona Fernández (2015). *Chilean Electric*.
Barcelona: minúscula.
Fuente: editorialminuscula.com

Uno de los recursos más relevantes es el de la **autodeprecación**, caracterizada por exhibir los aspectos ridículos, en este caso, del yo-autor. Adoptando una **perspectiva satírica**, muchos textos autoficcionales cuestionan la referencialidad del autor, presentando una imagen de este que resulta irrisoria o exagerada. Puede aparecer como un creador improductivo, un misántropo de frágil personalidad o un oficinista mediocre, por ejemplo. Podemos volver sobre el retrato que Zuckerman hace de Philip Roth en *The Facts* para observar este rasgo recurrente en muchas autoficciones. Otros ejemplos los encontraremos en las proyecciones autoriales 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).

Fijémonos un segundo en la novela *Carsick: John Waters Hitchhikes across America* (2014), del célebre cineasta, creador de películas *underground*. La novela describe el viaje en autostop que, a sus 66 años, llevó a Waters a cruzar el país con el objeto de escribir un libro sobre esta experiencia. La novela se divide en tres partes: «Lo mejor que podría pasar», «Lo peor que podría pasar» y «Lo que realmente sucedió», así que el autor ofrece tres versiones de su periplo.

Son muchas las maravillas y muchos los horrores que experimenta el autor en cada una de las dos primeras partes (del sol radiante a la lluvia torrencial, de los *fans* de sus películas a los *frikies* que lo acosan o insultan, de los improvisados y estimulantes encuentros eróticos al abuso homófobo de los policías de Kansas...). Pero sobre todo merece la pena detenerse un instante en el final de «Lo peor que podría pasar», cuando Waters cuenta cómo un psicópata, movido por su «odio a todos los directores de películas de culto», lo tortura hasta la muerte: sin atender a sus súplicas (el cineasta le promete no volver a hacer películas *trash* y pasarse al *mainstream*), el asesino acaba cortándole la cabeza y enviándolo derecho al infierno, un lugar donde se proyecta «en un *loop* infinito» *Qué bello es vivir*.

Evidentemente, Waters fantasea con una parte de su vida que no ha tenido lugar (y es probable que tampoco lo tenga en el futuro), ya que relata una historia que está protagonizada por él, pero que no puede ser la suya. Esta ausencia de referencialidad choca, sin embargo, con un elemento que posee una carga referencial insoslayable: el nombre propio del autor y todas las características físicas y morales del narrador-personaje, coincidentes con las que conocemos del John Waters auténtico (entre ellas, su característico bigotito pintado).

¿Cómo hay que leer entonces *Carsick*? Como una autoficción, sin duda: el autor figurado intensifica algunos rasgos identificadores con respecto a la persona real, al tiempo que presenta otros que invitan al distanciamiento. Esos otros elementos que orientan el texto hacia la ficción tienen que ver con la deformación humorística a la que Waters somete su viaje imaginado –tanto en la versión positiva como en la negativa– y, muy particularmente, con la escenificación grotesca de su propia muerte.



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

5. La autoficción como fenómeno cultural

Aunque cuando hablamos de autoficción pensamos sobre todo en textos narrativos, creemos que también es posible extender el fenómeno a otros medios como el cómic, el teatro y la ficción cinematográfica o televisiva. Hemos de tener en cuenta, no obstante, sus peculiaridades: debemos prestar atención a los procedimientos retóricos específicamente visuales y a la identificación problemática entre autor, director, actor y personaje en el caso del teatro y el cine.

Nos centraremos sobre todo en el **medio audiovisual**, por haberse convertido, en los últimos años, en un campo de experimentación muy relevante con respecto a la representación del autor. Pensemos, por ejemplo, en películas como *Caro diario* (1993), de Nanni Moretti; *Adaptation* (2002), de Spike Jonze, con guion de Charlie Kaufman; *I'm still here* (2010), dirigida por Casey Affleck y coescrita entre este y Joaquin Phoenix; o *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), escrita y dirigida por Guillaume Nicloux, cuyo personaje central es el polémico escritor francés. En todas ellas el personaje mantiene una relación muy estrecha con al menos una de las instancias autoriales: Nanni Moretti, Joaquin Phoenix y Michel Houellebecq se interpretan a sí mismos; el actor Nicolas Cage (caracterizado como Charlie Kaufman) se parece extraordinariamente al guionista de la película.

La confusión en torno a lo real y lo ficcional, o en torno a la persona y el personaje, es bastante frecuente también en las series de televisión. Algunas muy populares, como *Orange is the New Black* (2013-), *Girls* (2012-2017) o *Louie* (2010-2015) utilizan protagonistas que, de un modo u otro, señalan a personas reales. Piper Kerman está detrás del personaje de Piper Chapman, a la que a su vez interpreta la actriz Taylor Schilling en *Orange is the New Black*, pues la serie se basa en el libro autobiográfico de Kerman (*Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*, 2010), en el que narra su estancia de unos meses en una cárcel de baja seguridad. Pero, además, la propia Kerman participa en la serie como consultora ejecutiva.

La implicación de Lena Dunham es todavía mayor: es la creadora y productora de *Girls*, también la guionista y directora de algunos de los episodios, y la actriz que encarna a Hannah, la protagonista de la serie: una joven que trata de abrirse paso como escritora en Nueva York, la ciudad en la que vive (como Lena Dunham) y en la que comparte experiencias con su grupo de amigas. Por último, Louis C. K. produce, escribe, dirige y edita la serie que lleva su nombre y que cuenta las desventuras de un humorista de *Stand-up Comedy*, divorciado y padre de dos niñas, que se gana la vida en los clubes de Nueva York.



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

En todas estas series el grado de factualidad varía según el nivel de compromiso de la persona «real» con relación al proceso creativo, en la medida en que dicha implicación favorece en estos casos la coincidencia, que puede ser mayor o menor, entre «autor» y personaje. Para valorarlo, un elemento que hay que tener en cuenta es la alteración que experimenta el nombre propio de los protagonistas: cuantos más cambios sufre este, mayores posibilidades habrá de distanciamiento. Piper pasa de apellidarse Kerman a Chapman y Lena Dunham es Hannah Horvath en la ficción; al contrario, Louis C. K. comparte ese nombre con su personaje (aunque con un ligero cambio), lo que genera una sensación de referencialidad mayor que en el caso de las dos protagonistas femeninas.

Un ejemplo cercano lo tenemos en las tres temporadas de la serie española *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010-2017), creada por David Trueba y Jorge Sanz, y producida por Canal + España, Buenavida Producciones y Perdidos G. C. S. L. El protagonista, además de tener el mismo nombre que la persona real, comparte con ella la profesión de actor. De hecho, la aparente motivación de la serie es mostrar en clave de comedia qué ha sucedido con Jorge Sanz, una vez cumplidos los cuarenta y pasados a mejor vida sus años de gloria como estrella infantil y juvenil del cine español.

Resumen

En la época actual parece haberse afianzado el llamado «giro subjetivo» como tendencia general del arte contemporáneo. En este sentido, el concepto de autoficción puede resultar oportuno para describir un buen número de obras que, por un lado, apelan a un código que el lector conoce muy bien (el código del relato autobiográfico, con sus marcas más evidentes, como la identificación entre el autor y el narrador), pero que, por otro lado, subrayan el carácter puramente discursivo del relato. Por eso, muchos de estos textos alteran el orden sucesivo de la narración o lo condensan, multiplican los puntos de vista, distorsionan el referente utilizando el humor, mezclan materiales de origen diverso, resultan voluntariamente digresivos. Cuestionan, de este modo, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienden a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo. De igual modo, ponen en entredicho el carácter histórico que la expresión autobiográfica pretende en primera instancia y denuncian la ilusión autobiográfica como lo que en verdad es: una ilusión.

Y, sin embargo, en ellos prevalece el interés por el autor, su búsqueda obsesiva. Se interrogan sobre las relaciones que separan a este de la obra (o que lo vinculan a ella) y también, como señalan Pérez Fontdevila y Torras, sobre «las imbricaciones –coconstitutivas– entre escritura y recepción, texto y contexto, creación e institución, singularidad y comunidad, firma y renombre, autoridad y reconocimiento o excelencia y admiración» (Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, 2016, pág. 17).

Cuando leemos una autoficción, podemos preguntarnos hasta qué punto el personaje se parece a la persona real. Podemos preguntarnos igualmente qué clase de autor se está representando y con qué fin. La exhibición del artista y el culto a la personalidad, el valor de la vida por encima del de la obra, la hipertrofia del autor en el contexto de la sociedad de consumo y sus prácticas de simulacro están en el centro de estas propuestas.

Bibliografía

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 (eds.) (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.

