

¿Existe la autoficción hispanoamericana?

Manuel Alberca*

Resumen: Este artículo da cuenta de una investigación, que se podría denominar, con palabras de Philippe Lejeune, de *poética aplicada*. A partir del concepto de autoficción, en boga desde hace unos años en la teoría autobiográfica, compruebo que en la narrativa hispanoamericana del siglo XX existen numerosos relatos que responden perfectamente, y de manera parecida a la de otras literaturas, a este nuevo subgénero autobiográfico y/o novelesco.

relatos hispanoamericanos contemporáneos - autobiografía - novela - autoficción - pacto ambiguo de lectura.

Abstract: *This paper will examine a research that could be called 'applied poetics', following Philippe Lejeune's terminology. Starting from the concept of self-fiction, which has been fashionable for these last years, I verify that there are a lot of stories in twentieth century South-American narrative which could be included –similarly to other literatures– in this new autobiographic subgenre and/or novelesque.*

Twentieth century Hispano-American stories - autobiography - novel - self-fiction - ambiguous pact of lecture.

Hace unos años Gustavo Guerrero dibujó un acertado panorama de la novela hispanoamericana actual, en el que destacaba la dificultad de marcar tendencias o líneas de fuerza generales, pues el pluralismo de géneros y tratamientos narrativos coexistentes lo impedía (2000: 71-88). Según el crítico venezolano, la heterogeneidad de sus literaturas y autores, a veces hermanados sólo por la misma lengua, obedecía a una multiplicidad de modelos e influencias. En mi opinión, le faltó añadir (dicho sea sin ánimo de enmendar la plana, sino de completarla) que algunos de sus rasgos más relevantes, comunes a la mayoría de las literaturas actuales, eran la hibridación y la mezcla de los géneros. Sin ninguna duda, una manifestación sobresaliente de esto es la autoficción, que está en consonancia además con el individualismo de los creadores actuales, indicado también por Guerrero. La autoficción, neologismo que sintetiza lo autobiográfico y lo novelesco en una aparente contradicción de los étimos, es un ejemplo palmario de dicha mixtura. Pero, de verdad, ¿existe la autoficción hispanoamericana?

Entre el pacto autobiográfico y el novelesco

En este trabajo me propongo explorar este territorio narrativo relativamente nuevo y casi inédito para la historia y crítica de la literatura hispanoamericana, que se sitúa a caballo de la autobiografía y de la novela. Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles

*Universidad de Málaga.

contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico (Alberca, 1999: 58-60).

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya.¹ Por tanto, a pesar del autobiografismo más o menos reconocible de novelas como en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, donde el autor se proyecta en la figura del personaje histórico, Fray Servando Teresa de Mier, o de *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, en la que, tras el protagonista Enrique, reconocemos datos y episodios de la biografía personal del autor o de su familia, estas novelas no podrían considerarse autoficciones, a no ser que se emplee esta denominación con una amplitud tal que quedaría inservible, ya que un nombre propio, diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional del autor.

Fue el escritor francés, Serge Doubrovsky, el "inventor" del neologismo y del concepto de *autoficción*, término que asumo en aras de no propagar nuevos términos, pero confieso que preferiría el de "autonovela" para la lengua española.² ¿Es, pues, Doubrovsky el creador de un género nuevo? Quiero adelantar que el fenómeno tiene en Francia una novedad relativa y en otras literaturas, también en las hispanoamericanas, se puede atestar, como veremos más arriba, destacados ejemplos de autoficciones anteriores a esta denominación, pero sin duda este profesor y novelista francés, que de manera consciente viene utilizando en su obra literaria el resorte autoficcional, encontró el nombre que ha hecho fortuna. A algunos la autoficción podrá parecerles un intento solapado de catalogación de un nuevo marbete literario, justo cuando hay un acuerdo general sobre la confusión e hibridación de los géneros en la literatura actual. La indeterminación genérica de la autoficción proviene de su posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica. Así pues, aunque aquí la relacionamos e interpretamos, sobre todo, desde el punto de vista de la primera, también se puede relacionar con la segunda. En definitiva, la autoficción provoca un choque de pactos antitéticos, que desencadena la perplejidad y ambigüedad al no saber en principio a qué pacto de los dos debemos atender (Alberca, 1996: 9-19).

Sin embargo, la vacilación interpretativa no puede ser infinita, pues al lector le gusta resolver finalmente esa

1 No estoy de acuerdo con Philippe Gasparini, en su libro sobre la novela autobiográfica y la autoficción, por otra parte tan sobresaliente en tantos aspectos, pues no establece una diferencia clara entre ambas e implícitamente tiende confusamente a identificarlas (2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París, Seuil).

2 Serge Doubrovsky, en el breve prólogo de su novela y de manera más visible en la contraportada, escribe: "Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté » (1977). *Fils*. 1ª ed. París, Galilée) (2001. 2ª ed. Gallimard-Folio).

indeterminación de leerlo como novela o como autobiografía, es decir, como un relato ficticio o un relato real. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de ambigüedad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo. Entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, hay una gran variedad de formas y estrategias a caballo de estos dos grandes pactos y por tanto una infinidad de posibilidades y grados de ambigüedad. Dicho de manera esquemática y resumida, la autoficción:

a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o,

b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo.

Según esto, la autoficción puede relacionarse con la autobiografía, aunque se camufle de novela por razones literarias o sociales, es decir, para prestigiar con el marchamo de novela un texto que no se considera plenamente literario (incluso para eludir las responsabilidades legales a que podría dar lugar el contenido de dicho relato). En ese caso, estaríamos legitimados para interpretar autobiográficamente dicha "novela". Pero también podríamos relacionarla con la novela en 1ª persona, pues formalmente lo es (con la particularidad añadida de la identidad nominal de autor y narrador-protagonista). Desde este punto de vista, la autoficción es una novela que simula un discurso autobiográfico; los lectores pueden, después de vacilar, optar por leerla en clave ficticia, pero sin ninguna seguridad, ya que en principio tampoco están en condición de afirmar que no sea autobiográfica. Según esta doble y ambigua propuesta de lectura, las autoficciones han sido interpretadas de acuerdo con cada uno de los pactos que la flanquean: el pacto autobiográfico y el pacto de ficción.

Una definición y tres interpretaciones

De acuerdo con esto hay autores que relacionan la autoficción con la autobiografía y la consideran una de sus formas innovadoras, como hacen, por ejemplo, Serge Doubrovsky, ya mencionado (1988), el profesor Jacques Lecarme (1994) y más recientemente el escritor francés Philippe Vilain, que ha hecho en un sugerente ensayo una defensa fervorosa de la autoficción como aporte a la tradición autobiográfica en la línea abogada por Doubrovsky (2005). Sin embargo, Marie Darrieusecq considera la autoficción como una variante subversiva de novela en 1ª persona, pues iría derecho a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio (1996: 369-380). Es decir, el principio de distanciamiento o de no-identidad por el cual el autor se borra en el texto, se esconde o se hace otro.³ Para Vincent Colonna, una

3 "Il y a bien là une sorte de fraude; mais, réellement, subversive. Pourquoi ne pas, effectivement, prendre l'autofiction au pied de la lettre et la rapprocher, comme elle le réclame, du 'roman à la première personne' plutôt que de l'autobiographie? Rien n'interdit d'imaginer, et d'écrire, un roman à la première personne où le nom du narrateur soit le même que le nom en couverture. Rien n'interdit -quelle loi littéraire?- de s'inventer de toutes pièces une vie en l'étayant de codes autobiographiques. C'est là que l'autofiction devient vertigineuse: l'identité, dernier rempart du réel, ultime

autoficción es una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre (1988: 34).⁴ Este investigador francés distingue tres funciones posibles de la autoficción: a) “referencial-biográfica”, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad (vendrían a equivaler a las llamadas por G. Genette “autoficciones por la aduana” (1993: 70-71)); b) “reflexivo-especular” o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. Por ejemplo, cuando el personaje Andrés Pérez de *Niebla* viaja a Salamanca para visitar y discutir su suerte con Unamuno, autor de la novela, que de esta manera irrumpe con su propia identidad nominal en la historia de la misma. De la misma manera, Severo Sarduy en tanto que autor aparece también en algunas de sus novelas: *De donde son los cantantes* y *Colibrí*; y c) “figurativa o fantástica”, que es a la que da más importancia y la que mejor cuadra con la definición general de autoficción que elabora Vincent Colonna (367-473).

Por mi parte, considero muy operativo y claro el minimalismo de la definición de Jacques Lecarme, basada en principios formales y pragmáticos (Alberca, 2002: 41-43) para evitar el confusionismo que se produce en este tema cuando se aplican criterios impropios y contradictorios (Alberca, 2001: 175-179):

L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman (Lecarme, 227).

La de Doubrovsky y la de Colonna, que difieren entre sí en la interpretación que hacen del fenómeno y de sus posibilidades narrativas, coinciden con la de Lecarme en poner en el centro de la autoficción la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista, signo clave de la propuesta autoficcional sin el cual ésta quedaría sin sentido. Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal que acredite la identidad de autor y de personaje, me parecen demasiado generales y vagas, y de tenerlas en cuenta habría que considerar buena parte de las novelas conocidas como autoficciones.

La forma de ratificar la identidad nominal, así como su significado, presenta una casuística muy variada.⁵ Para ejemplificar este punto, diré que la identidad nominal se establece, como en el “pacto autobiográfico”, de manera explícita o tácita (Lejeune, 1975: 27). De forma explícita: con el nombre propio en alguna de sus

‘critère légal’ du pacte autobiographique, l'identité devient fiction”. Darrieussecq, Marie. 1997. “Je de fiction”. *Le Monde*. 27 de enero.

4 Esta misma idea es la que reitera y radicaliza V. Colonna en un libro reciente, en el que recoge lo esencial de su tesis doctoral, sin el aparato académico más farrogooso 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.

5 Vincent Colonna, en la tesis arriba citada, ofrece un repertorio completo de posibilidades de identificación nominal. Colonna, 2004: 60 y ss.

formas (es el caso de Jorge Luis Borges en algunos de sus cuentos o de Mario, Marito o Varguitas en *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa) o con un nombre propio que remite o que se forma a partir del nombre del autor. Rubén Darío llamó al protagonista de *El oro de Mallorca*, Benjamín Itaspes. Benjamín era el hermano menor de Rubén, que a su vez era el hijo mayor de Jacob, e Itaspes era el emperador persa, padre de Darío. Como se deduce el nombre del protagonista de la novela es un curioso cruce de paradojas familiares, elaboradas a partir del nombre (seudónimo) del autor. De manera implícita, la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta de escritor, que permita identificar inequívocamente al autor, como es el caso de Severo Sarduy, que en su novela *Pájaros de la playa* se presenta y denomina a sí mismo como el Cosmólogo, por su conocida afición a la astronomía. En otro sentido habría que distinguir también el uso del nombre propio en función autorrepresentativa, como es el caso de las novelas que nos ocupan, de la función metaléptica, es decir como un juego metadiscursivo por el cual el autor irrumpe con su propio nombre en la novela que escribe, como ocurre en algunos cuentos de Borges o de la novela de Unamuno, ya citada.

El pacto ambiguo

En resumen, la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. De acuerdo con este planteamiento, la autoficción, y sus posibles variantes tipológicas, tiene algo de antipacto o contrapacto autobiográfico, que en un sentido emborrona la explicativa teoría del “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune y al mismo tiempo la pone a prueba o la completa. Pero sobre todo, y esto es para mí lo más importante por controvertido que pueda ser desde la poética del relato, permite precisar el gradualismo variable y complejo con que el lector tiene que descifrar en estos textos situados a caballo de los dos grandes pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio. A este escenario literario lo he llamado en otro lugar el “pacto ambiguo”, como se representa en el siguiente cuadro (Alberca, 1996:12):

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias autobiografías	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad) 2. REF. EXTERNO (- Invención)	1. A = N = P (Pacto autobiográfico) 2. FICCIÓN (Pacto novelesco)	1. A # N A # P 2. REF. TEXTUAL (+ Invención)

(A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; + más)

El cuadro permite ver de golpe, de escenificar, quizá

simplificándolo en extremo, el mecanismo de ambigüedad propuesto por la autoficción. El resultado como se ve es un híbrido de pactos antitéticos, que pareciera ser un producto de ingeniería genética literaria. Algo de eso hubo en la génesis de la autoficción, pues de hecho Doubrovsky concibió su artificio a partir de una de las casillas ciegas que la teoría del pacto autobiográfico presentaba (Lejeune: 28 y 31).

La autoficción hispanoamericana

Pero, ¿es posible hablar de autoficción hispanoamericana, como lo es, por ejemplo, en otras literaturas? Ciertamente existe un tipo de novela similar o equivalente al que Jacques Lecarme ha censado en la literatura francesa⁶, parecido a las “factual fictions” anglosajonas analizadas por Stone (1982) o a las novelas españolas, que el que suscribe ha estudiado⁷, con similares principios e intenciones que aquéllas. Mi propósito es presentar este fenómeno y al tiempo llamar la atención sobre él, por la importancia que haya tenido ayer, tenga hoy y por la que pudiera tener mañana en la narrativa hispanoamericana. Esta es la primera aproximación, quizás no la última, por tanto provisional, y está encaminada a presentar el hecho y a recibir quizás las críticas de aquéllos a los que este planteamiento podría parecerles equivocado.

Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. Es por esto por lo que creo que en este campo de la autoficción no debería caber el riesgo del que advertía Alfonso Reyes al hablar de la investigación del componente autobiográfico en la obra literaria: “El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El yo es un mero recurso retórico” (Reyes, 1985: 129). Al contrario, la autoficción se presenta con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, comprobar la veracidad autobiográfica, ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real. Es posible que el lector, ya por los datos biográficos que conoce del autor, ya por los que le proporciona el propio texto, tienda a cotejar éstos con aquéllos y a equivocarse doblemente, pues nada menos autoficcional, que este tipo de comprobaciones orientadas a anular la ambigüedad de algunos de estos relatos. A pesar de esto, no se me oculta la complejidad del fenómeno, que afecta al problema de la verdad del texto literario y sobre la que tendré que volver más adelante.

Voy a detenerme sólo en algunos relatos de los últimos 30 años, pero el fenómeno se puede atestiguar con ejemplos anteriores a la creación del neologismo, porque este fenómeno no es radicalmente nuevo, sino que tiene prestigiosos precedentes a lo

6 Cfr. Notas a pie de página 3, 7, 8 y 11.

7 Cfr. Notas a pie de página 2, 5 y 14.

largo del siglo XX: *De sobremesa*, de José Asunción Silva, *El oro de Mallorca*, de Rubén Darío, *Paradiso*, de José Lezama Lima, y otros, entre los que se deben destacar algunos cuentos de Borges. Para este propósito basta con recordar *Hombre de la esquina rosada*, *La doble muerte*, *El Aleph*, *El Zahir* o *El otro*. En este último, perteneciente al *Libro de arena* (1975) el autor desarrolla el tema del doble, con un tratamiento autoficcional que mezcla de manera modélica los comprobados elementos autobiográficos con otros ficticios. La presencia de Borges como narratario, personaje o autor en aquéllos impide, sin embargo, leerlos en clave autobiográfica y le convierte en una figura metaléptica de su enunciado narrativo. Hay en Borges unos principios autofccionales particulares que se basan en una puesta en entredicho de las posibilidades referenciales del texto literario y una teatralización antirrealista del acto enunciativo de la narración. Dichas posibilidades autofccionales abiertas por Borges, van a ser, creo, poco seguidas, salvo por narradores como Salvador Elizondo o el ya citado Severo Sarduy, que, a la estela del argentino, van a llevar hasta sus últimas consecuencias el antirrealismo borgeano, convirtiendo el relato en un “código de papel”.

Sin embargo, el modelo de relato autoficcional más frecuente es el biográfico, aunque establezca una mezcla de elementos ficticios y reales, que no siempre el lector es capaz de discriminar (ni tampoco se trata de eso), pero termina estableciendo una relación extratextual indirecta para lo que allí se narra. Realmente la mayoría de estos relatos son retrospectivos de hechos supuestamente ocurridos, por eso, por ser su enfoque prospectivo y por el dramatismo del caso, la novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), constituye un caso de singular autoficción, pues el autor, convertido en personaje de su novela, introduce su plan de suicidio a través de sus diarios, ficcionalizando y anticipando su propia muerte.

La experiencia personal más literaturizable, o lo que es lo mismo mitificable, es sin duda la infancia. La infancia se presta como pocas etapas de la vida a un tratamiento lírico-narrativo, pues por definición esta edad es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética. Aparte del precedente magnífico de *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, cuyo carácter autoficcional requeriría una atención específica, han sido las novelas autofccionales del escritor argentino, Héctor Bianciotti, *La busca del jardín* (1977) y *Lo que la noche le cuenta al día* (1993), las que, en los últimos años, han sondeado de manera más notable la importancia que tiene la infancia en la formación del escritor. En estos relatos, el autor, narrador y personaje se enfrentan a su pasado, a su infancia argentina, con la aspiración de recuperar lo esencial, lo constitutivo de ese periodo. Pero si la primera supone un regreso y una recuperación de aquel mundo del que permaneció separado más de quince años, la segunda trata de sancionar la separación para extender hacia el futuro unos elementos que siempre estuvieron ahí, y quizás siempre estarán, nucleando el ser. La atmósfera autoficcional de estos relatos proviene del aura de duda y misterio con el que se esbozan los recuerdos, personas y hechos, que no es pudor o idealización, sino enriquecimiento literario de la vida, sin énfasis ni narcisismo.

Entre los escritores hispanoamericanos de las últimas hornadas y en algunas de sus obras publicadas en los noventa, los

mecanismos autoficcionales ocupan un lugar de privilegio. En la amplitud y variedad de los registros de la narrativa actual, la autoficción desempeña una función capital en varias novelas del argentino César Aira y de manera muy destacada en *Cómo me hice monja*, en *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, del colombiano Fernando Vallejo, *Llamadas telefónicas* y *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño, en algunos cuentos del argentino Ricardo Piglia, en el ciclo novelístico autobiográfico del peruano Jaime Bayly, en *La trilogía sucia de La Habana* y *Animal tropical*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez, o en *Pájaros de la playa*, del ya citado Severo Sarduy, entre otros muchos.⁸

Estatuto narrativo y modo de lectura

Uno de los problemas que plantean las autoficciones a autores, editores, críticos y lectores es el de la determinación de su estatuto narrativo, conscientes de que la indicación del género narrativo al que pertenece es una clave fundamental para su interpretación. En general la denominación elegida es la de “novela”, pero con frecuencia esta indicación queda sin concretar, dando a entender que no se trata de una novela al uso, ni de un texto sometido al compromiso que impone el marbete de “autobiografía”. Las denominaciones, que suelen ser a veces causa de preocupación, son de una variedad notable, pues van de “ficción” a secas, “texto autobiográfico” o ausencia de indicación de género. Cuando Jorge Edwards publicó su libro *Persona non grata* (1973), acordó con el editor español Carlos Barral denominarlo como “novela política sin ficción” (así aparece clasificado en la contraportada de la primera edición), pues esta obra en opinión de su autor se concibió con la intensidad y los detalles propios de una construcción novelística, pero sin añadir ningún dato inventado.

Aparte de la de Edwards, las tres autoficciones más conocidas de los autores pertenecientes a la generación del *boom* son: *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa, *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), de Carlos Fuentes. Las tres cuentan de manera más o menos ficcionalizada unos episodios de la vida amorosa de sus autores. La novela de Vargas Llosa (quizá el mejor y más acabado ejemplo de autoficción hispanoamericana) rememora el precoz matrimonio del autor, cuando tenía sólo 18 años, con su “tía Julia”, divorciada y de casi 30, Fuentes narra su fugaz relación amorosa con la afamada actriz estadounidense, Jean Seberg, y Cabrera Infante hace un recorrido desenfadado y humorístico por su formación como amante. Es difícil referirse a novelas de tan diferente factura e intención, pero las tres coinciden

⁸ Me he ocupado de estos relatos y en particular de la obra de César Aira en “La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*”. 2003. *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*. Saint-Étienne, Université Jean Monnet: 329-338. Un trabajo más específico dedicado a la autoficción en César Aira se puede encontrar en “El arte de la mentira para mejor decir la verdad o para que nadie sepa que tengo miedo: propuesta para una lectura transitiva de César Aira”. En: *César Aira: un épisode dans la littérature argentine de fin de siècle*. París, Publicaciones de la Universidad de Vincennes-Saint-Denis/París VIII (en prensa).

en contemplar el pasado desde la atalaya del presente (el estado amoroso en los tres casos es el de felizmente casados), con las limitaciones y compromisos que ello conlleva, de los que sólo saben salir airosos los que consiguen distanciarse por el humor.

La identidad de autor, narrador y personaje, propia del pacto autobiográfico, se hace en estos relatos más problemática toda vez que el autor asume la distancia con el personaje que encarnó en otro tiempo o marca sus diferencias con la voz narrativa, que construye una suerte de metáfora de sí mismo en el pasado. De este modo, Vargas volverá a ser Varguitas, Guillermo Cabrera Infante es consciente de volver a levantar un *Infante* y un amante, ya *difunto*, sin embargo Carlos, el narrador-protagonista de *Diana...*, era ya en el pasado un escritor de éxito internacional y su distanciamiento del personaje que fue me parece escaso, sobre todo si lo comparamos con los dos anteriores.

Modos y grados de la ambigüedad

Para matizar un poco más el campo autoficcional, que diseñan estos tres relatos, me sirvo del **cuadro 2**, en el que intento especificar la variedad de formas, lo que podría dar lugar, en futuras precisiones, a un desarrollo tipológico de la autoficción (1996: 13-15). A ambos lados del **centro autoficcional** se abren dos extensas zonas periféricas **-A y B-** de límites muy porosos con dicho centro, pero claramente delimitadas por los márgenes que establecen el pacto autobiográfico y el pacto novelesco en los extremos del pacto ambiguo. Establecido entre ambos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso novelesco y del discurso autobiográfico en diferentes maneras y grados.

CUADRO 2

P. Auto- biográfi- co	PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL			P. Nove- lesco
Auto- biografía	PERIFERIA A	CENTRO AUTOFICCIO- NAL	PERIFERIA B	Ficción
Referen- te extra- textual	1. A = N = P 2.FICC. PERSONAL * - Invención: lo "ficticio- real". * - Ambigüedad: prox. pacto autbf.	1. A = N = P ☞ ☞2. FICCIÓN PERSONAL☞ * Mezcla indisoluble de elementos " ficticio-autobio- gráficos" . * Vacilación lectora: Ambigüedad plena.	1. A = N = P 2.FICC. PERSONAL * + Invención: lo "ficticio- irreal". * - Ambigüedad: prox. pacto nov.	Referen- te textual

(A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más)

La integración de los elementos ficticios y autobiográficos y su carácter indisoluble pueden, a veces, dejar al lector vacilante a la hora de descifrar el estatuto del relato. Estas características

constituyen a mi juicio el rasgo específico de las novelas situadas en el centro autoficcional, al que me atrevo a adscribir *La tía Julia y el escribidor*. Como es sabido esta novela se organiza en dos ejes argumentales, en apariencia independientes, que se desarrollan en capítulos alternos. En los impares, la novela narra la historia de los enamorados, de la madura tía Julia y del joven sobrino Marito, de apariencia autobiográfica, a pesar de la clasificación ficticia que hacen el autor y el editor, y en los pares, las irreales, por descabelladas y disparatadas, radionovelas del escribidor Camacho. Pero según van avanzando ambos ejes, la perturbación y enloquecimiento de las radionovelas terminan por contagiar los hechos del relato de los enamorados, pues entre ellos se va trabando una serie de ecos y contrapuntos, que comienzan por el comentario que los personajes del eje A realizan de los radioteatros del eje B, hasta que, en una progresión insensible pero cierta, la pasión y el melodramatismo de los seriales de Camacho acaban por ser tan absorbentes que terminan por poseer también a los personajes del eje A. Al final, resulta imposible saber dónde empiezan y terminan unos y otros (Scarpetta, 1996: 104-112).

Según las autoficciones se apartan del centro y se aproximan a los extremos del pacto ambiguo, es decir, a los otros dos pactos limítrofes, los elementos ficticios y autobiográficos se hacen más reconocibles o están menos fusionados, de modo que la vacilación del lector se diluye. En las novelas citadas de Fuentes o de Cabrera en las que el elemento ficcional está del lado de las palabras y de la modulación narrativa, el lector se decanta hacia una interpretación referencial, próxima al pacto autobiográfico (periferia A). Por el contrario, la novela de Arguedas, en la que no se integran los elementos autobiográficos con los ficticios, requiere del lector un pacto de lectura alternante, novelesca en las partes claramente ficticias y autobiográfica en las partes personales y diarísticas como vino a ratificar el desenlace trágico de su muerte, situando el relato en la más cruel de las realidades.

Efectos extratextuales

El estatuto ambiguo de esta clase de novelas se pone de manifiesto también por los efectos extratextuales que engendran, similares a los de las obras memorialísticas de las que quieren, consciente o inconscientemente, diferenciarse, tan distinto a la declaración de no-responsabilidad que implica catalogar un relato como novela. Julia Urquidí, la “tía Julia”, se encontró injustamente tratada no tanto en la novela de su ex-marido como en la versión para la telenovela que se hizo de dicho relato, y tomó la iniciativa de contar su versión de los hechos por escrito, con el ánimo de restituir la verdad del caso, su verdad, claro (1983). Por su parte, Vargas Llosa reconoció: “Partí de algunas experiencias (...) y fantaseé algo de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo” (1990: 7).

Cuando en 1993 Vargas Llosa publicó sus memorias, dedicó el capítulo XV, “La tía Julia”, a rememorar la relación amorosa con su tía política, incluido el matrimonio y posterior divorcio (1993). En la versión memorialística, los hechos coinciden con la novela y vienen a ratificar la versión de la novela en lo sustancial, aunque señalaba también los hechos ficticios y exageraciones en que

incurría aquélla. El tono y el significado de la dedicatoria de la primera edición en 1977 -“A Julia Urquidi Illanes, a quien yo y esta novela debemos tanto”, que tendía un puente evidente, un guiño al lector, entre el texto novelesco y la realidad extratextual que lo alimenta- es muy distinto del prologo de la última edición de la novela en 2000, en el que el autor parece entonar el *mea culpa*:

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades...

La dedicatoria de la primera edición de la novela y la rectificación del prologo de la última edición señalan la dificultad de tratar novelesca y ambiguamente la vida personal. Ambos textos, dedicatoria y prologo, corroboran que cuando menos la novela de Vargas Llosa no era una novela sin más. Un problema así estaría fuera de lugar en una novela que fuese, y pareciese, inventada, y cuya verdad sólo se midiera en la belleza de la construcción y de las palabras, pero no en una autoficción, con una referencialidad reconocible y con una identidad corroborada por el pacto autobiográfico. Es evidente que el autor tiene derecho a manejar los materiales autobiográficos, pero también se arriesga a que su novela, que juega con esa expectativa de los lectores, sea leída sólo en esa clave, ignorada en su elaborado manejo ficticio de lo "real" y desatendida en el sutil trasvase que hace de un ámbito a otro de la historia, en el cual el delirante mundo de la radionovela acaba contagiando al mundo de los enamorados "reales". Algo similar, pero en sentido inverso, ocurrió con la publicación de la novela de Cabrera Infante. Con motivo de la presentación de *Ella cantaba boleros* (1996), que reutiliza *La amazona*, último capítulo de *La Habana para...*, hemos podido saber por el propio autor cómo decidió suprimir, aconsejado por su segunda mujer, más de cien páginas en las que contaba algunas peripecias de su primera mujer, “pues resultaban denigrantes para la madre de mis hijas” (1996: 18).

Colofón con dudas

A mi parecer, las autoficciones hispanoamericanas se encuentran, en algunos casos, ligadas a la “crisis del contrato mimético”, señalada por Ana María Barrenechea, pues aunque tienen una apariencia realista convencional, en el fondo cuestionan y subvierten de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos (Barrenechea, 1982). De una parte, la introducción de elementos ficticios en el marco de un relato autobiográfico perturba la posible interpretación extratextual del mismo, y, por otra, la presentación teatralizada de las instancias enunciativas del relato confunde los ejes novelescos y autobiográficos en las figuras del autor, del narrador y del personaje. En otros casos, los relatos están claramente vinculados al género autobiográfico y a alguna de sus formas peculiares.

Las autoficciones dan cuenta de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues al irrumpir "lo real" en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad se alteran los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o

autobiográfica. Ahora bien, frente a lo que mantiene Barrenechea, la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre los polos ficticio y autobiográfico, que rechaza la consideración meramente textual de la novela. En realidad, el pacto ambiguo propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal y otra referencial de acuerdo con las claves de la verosimilitud y la correspondencia extratextual. Pero sería difícil determinar si estas novelas responden en general a un deseo de distanciamiento o de narcisismo de sus autores, o de ambas cosas a la vez, pero en cualquier caso parece que se encuentran en las antípodas de las grandes novelas del *boom*, en las que el referente extratextual y la presencia del autor se diluían o borraban en la literalidad del texto narrativo. Este fenómeno podría estar señalando (subrayo el condicional) un cambio o desplazamiento en la "intención autobiográfica", pero no sabría decir si guarda relación con la inquietud que las autobiografías hispanoamericanas esconden y que incitan al lector a interpretarlas como historia o como ficción, impidiendo una comprensión autobiográfica propiamente dicha (Molloy, 1991: 2).

¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer "ficción" e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real? Podría ser. Pero también podría estar señalando un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no una estratagema para agredir o difamar a los otros desde la impunidad. En ese caso, el problema de la verdad autoficcional dejaría de ser meramente literario para convertirse en un asunto moral o deontológico.

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel. (en prensa). "El arte de la mentira para mejor decir la verdad o para que nadie sepa que tengo miedo: propuesta para una lectura transitiva de César Aira". En: *César Aira: un épisode dans la littérature argentine de fin de siècle*. París, Publications de la Universidad de Vincennes-Saint-Denis/París VIII.
- . 1996. "El pacto ambiguo". En: *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1. Barcelona, Universidad de Barcelona, 9-19 (reproducido en: Francisco Rico. 2000. *Historia y Crítica de la Literatura Española, Los nuevos nombres (1975-2000), Suplemento 9/1* (Jordi Gracia ed.). Barcelona, Crítica, 425-430).
- . 1999. "En las fronteras de la autobiografía". En: *Escritura autobiográfica y géneros literarios* (Ed. de Manuela Ledesma Pedraz). Jaén, Universidad de Jaén: 58-60 (reproducido en el sitio de la Université de la Haute Bretagne. *Soi-disant. Site de critique et de création littéraires d'autofiction*, www.uhb.fr/alc/celam/soi-disant).
- . 2001. "En torno a la autoficción". En: *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5. Barcelona, Universidad de Barcelona: 175-179.
- . 2002. "La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?". En: *Autobiografía y literatura árabe* (ed. de Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza). Toledo, Escuela de Traductores de Toledo/Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 41-43.
- . 2003. "La autoficción hispanoamericana actual: disparate y

- autobiografía en *Cómo me hice monja*". En: *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*. Saint-Étienne, Université Jean Monnet : 329-338.
- BARRENECHEA, Ana María. 1982. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". En: *Revista Iberoamericana*: 118-119.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. 1996. "Entrevista". En: *ABC Cultural*, 7 de Junio: 18.
- COLONNA, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- . 1988. *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (microfichas nº 5650). Lille, ANRT : 34.
- DARRIEUSSECQ, Marie. 1997. "Je de fiction". *Le Monde*. 27 de enero.
- . 1996. "L'autofiction, un genre pas sérieux". *Poétique*: 107, (septiembre): 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge. 1988. *Autobiographiques*. París, PUF.
- . (1977). 2001. *Fils*, París, Galilée. 2ª ed. Gallimard-Folio.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París, Seuil.
- GENETTE, Gerard. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen: 70-71.
- GUERRERO, Gustavo. 2000. "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 599 (mayo): 71-88.
- LECARME, Jacques. 1994. "Autofiction: un mauvais genre?". En : *Autofictions & Cie, RITM*, 6, Université de Nanterre.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París, Seuil : 27.
- MOLLOY, Silvia. 1991. *At face value*. Cambridge, U. Press: 2.
- REYES, Alfonso. 1985. *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera: 129.
- SCARPETTA, Guy. 1996. *L'âge d'or du roman*. París, Grasset : 104-112.
- STONE, Albert. 1982. "Factual Fictions". En: *Autobiographical Occasions and Original Acts*. Philadelphia, U. of Pennsylvania Press.
- URQUIDI ILLANES, Julia. 1983. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz, Khana Cruz.
- VARGAS-LLOSA, Mario. 1993. *El pez en el agua*. Barcelona, Seix-Barral.
- VARGAS-LLOSA, Mario. 1990. *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral: 7.
- VILAIN, Phillipe. 2005. *Défense de Narcisse*. París, Grasset.