

I.

INTRODUCCIÓN

“una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal”

(Borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”)

Desde su bautizo oficial hace unos cuarenta años, el *boom* creativo y científico de la autoficción sigue inquebrantablemente fascinándonos como lectores, escritores, críticos y teóricos. Este trabajo es prueba de ello. La autoficción es “el asunto quizá de mayor relieve que le ha ocurrido a la novela actual”, opina Pozuelo Yvancos (2005: 24), y para Cabo Aseguinolaza (2014: 25), esta noción caracteriza “una peculiaridad valiosa de la escritura contemporánea”. Ante la popularidad de la autoficción, Jordi Gracia teme incluso “el desplazamiento pasivo, involuntario, de otra gama novelesca donde el texto no se urde en primera persona, donde el protagonista o narrador carece de semejanzas con el autor o donde el tiempo, el espacio, los personajes, el medio social o el drama mismo desarrollado (o la ausencia de drama) son ajenos a la biografía vivida del novelista” (Gracia 2008). Sea como sea, a pesar de su importancia innegable, la autoficción permanece en un estado irresuelto en cuanto a su definición teórica: “Le mot ‘autofiction’ désigne aujourd’hui un lieu d’incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion” (Gasparini 2008: 7)¹. Retomo esta cita provocadora con la que ya expresamos² el desafío teórico enorme de la autoficción porque no ha perdido nada de su urgencia.

¹ Casas (2012: 10) lamenta que “la generalización del término ha[ya] acabado convirtiendo la autoficción en una suerte de cajón de sastre” y que resulte “extremadamente lábil como concepto” (ibid. 11).

² Toro, Schlickers y Luengo (2010a: 7).

Es más, hace más de cien años, el escritor británico Stephen Reynolds ya publicó un artículo sobre una "minor literary form [...] which is of late growth and of a nature at once very indefinite and very definite" y que bautizó "autobiografiction: It is so indefinite, and shades off so gradually into better marked, well-known forms, that its existence as a distinct literary genre appears disputable. At the same time it is the outcome of definite tendencies and has a very definite position on the literary chart" (p. 28). Este asombro no se ha desvanecido aún. La autoficción es como alguien disfrazado de payaso que deambula en medio de nosotros pero nadie sabe quién está debajo del disfraz ni cuáles son sus intenciones.

Parece más fácil definir la autoficción *ex negativo*: "No son autobiografías, no son diarios, no son memorias, no son actas notariales, no son biografías, no son ensayos novelados, no son novelas puras donde todo es imaginación", resume Manrique Sabogal (2008) sus conversaciones con dieciséis autores y teóricos sobre el tema. Carrier-Laffleur (2010: 79) sostiene que la autoficción "opère sa synthèse des impossibles"; es más: "L'autofiction, au même titre que le roman, ne serait ni plus ni moins qu'un art"³ (ibid. 80) y concluye, algo enigmáticamente, "même si elle a une histoire, n'est pas un genre (sinon de l'entre-deux): son essence est de dire ce que seule l'autofiction peut dire" (ibid. 81).

Con su neologismo, que apareció 1977 en la contraportada de *Fils*⁴, Doubrovsky solamente "señaló un campo que estaba ahí a la vista de todos sin que nadie lo viese" (Alberca 2007: 141). Alberca apunta muy bien que ya antes de que apareciera el neologismo de Doubrovsky, diferentes autores de ambos lados del Atlántico "utiliza[ro]n el mecanismo autoficcional" (ibid. 143)⁵. Este

³ Este concepto de la novela como arte sigue a François Ricard, especialista de la obra de Milan Kundera.

⁴ "Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir".

⁵ Enumera autores como Unamuno (*Niebla* y *Cómo se hace una novela*), Azorín ("Trilogía de Antonio Azorín"), Rubén Darío (*Oro de Mallorca*), José Asunción Silva (*De sobremesa*),

campo, no obstante, carecía todavía de una sistematización teórica; la denominación de Doubrovsky tuvo claramente una función autodescriptiva y se limitaba a su propia obra: “En el momento de su aparición, la idea que sobre la autoficción expone Serge Doubrovsky no tiene, todavía, un fondo teórico; recurre al neologismo para describir, anticipar o justificar, el tipo de pacto de lectura que el autor de *Fils* sugiere al lector” (Herrera Zamudio 2007: 21).

El término autoficción se utiliza, y sigue estando reconceptualizado hasta el día de hoy, con relativa independencia de su acuñación doubrovskiana, un hecho que observó Fernando Cabo Aseguinolaza en su conferencia plenaria (“Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción”) en el congreso internacional sobre La autoficción hispánica en el siglo XXI que se celebró del 7 al 9 de octubre de 2013 en Alcalá y Madrid⁶. Creo, sin embargo, que se trata de un concepto estético y teórico todavía en plena evolución: “En litigio está nada menos que la zona intermedia entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual”, observa González Álvarez (2015: 9). La variedad —o la unanimidad— de las diferentes modelizaciones del término hasta hoy demuestra, por un lado, que lo que en los primeros intentos ha sido definido sigue interpretándose desde diferentes puntos de vista teóricos y culturales; y, segundo, que el término promete poder acoger (todavía) diferentes fenómenos literarios que parecen salirse de los conceptos preestablecidos, como es el caso de la literatura poligenérica contemporánea, que se nutre de varios patrones genéricos a la vez, o los metagéneros, que se desarrollan a través de la inclusión de su propio comentario y crítica⁷.

Jorge Luis Borges (*El hacedor*, “El otro”, “El aleph”), José Lezama Lima (*Paradiso*) o Mario Vagas Llosa (*La tía Julia y el escribidor*). Incluso se podría retroceder hasta Juan Ruiz y su *Libro de Buen Amor* donde se encuentra la “presencia del autor en su obra, bajo su nombre propio y con un calculado artificio de doblez moral, doctrinal y biográfica” (ibid. 143).

⁶ Cfr. Cabo Aseguinolaza (2014: 25s.).

⁷ Con algún acierto podríamos calificar, por ejemplo, *El juego del alfiler* de Jaramillo Agudelo como novela criminal, metanovela y autoficción a la vez. Más compleja se presenta la mayoría de la escritura ficcional de Enrique Vila-Matas, que oscila explícitamente entre diario, comentario crítico de la escritura propia y ajena y metanovela. El narrador, enfermo de literatura, de *El mal de Montano*, apunta que escribe “este diario que se me está volviendo novela” (Vila-Matas 2002: 32).

Da la impresión de que los intensos esfuerzos interpretativos, descriptivos y explicativos hasta hoy no han sino contribuido a la enigmatización de la autoficción, en cuanto a su ubicación architextual y a su historia de género sobre la cual hay poca unanimidad o incluso incompatibilidad (cfr. por ejemplo la crítica de Colonna en Gronemann 2002: 72s.).

Tal vez la autoficción nos desconcierta tanto porque parece hacer tambalear las bases de nuestro sistema de *doxas* literarias. A través de la presencia del autor en su propio texto ficcional, apunta a derrumbar los límites entre lo que significa(ba) factualidad, ficcionalidad y sus respectivas reglas. ¿Pero las hace tambalear realmente? ¿Es cierto que la autoficción (paradigmáticamente para más fenómenos literarios) sobrescribe las leyes de la ficción y/o que releva lo que algunos se atrevían a definir como autobiografía? ¿De veras nació con la autoficción una hibridez literaria desenfrenada, una hibridez que torpedea cualquier acto interpretativo no solamente por imposibilitar indicios genéricos, sino sobre todo hacer difuminar los límites entre lo que es un texto factual y un texto ficcional, o incluso: por mezclar enunciaciones factuales y ficcionales dentro de un mismo texto? Sin duda, al ser así, la autoficción, y con ella sus hermanas y hermanos fenomenológicos como la docuficción, la *nonfiction novel*, la bioficción, etc., tendrían un enorme potencial revolucionario; por ellos, la literatura dejaría de funcionar como antes, sería un sistema comunicativo con reglas cambiadas.

Este trabajo, brevemente dicho, no solo propone una sistematización narratológica de la autoficción literaria, sino que revisa a la vez la estabilidad de la frontera entre la ficcionalidad y la factualidad literaria.

I.1. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO

En el presente estudio se conciben por primera vez, con los instrumentos de la narratología, autoficciones españolas e hispanoamericanas como forma específica de la narrativa ficcional (primordial pero no necesariamente) homodiegética, y no como variante contemporánea o posmoderna de la autobiografía (fingida)⁸, ni tampoco como género híbrido entre autobiografía

⁸ Puertas Moya (2003) ubica los orígenes de la autoficción en la novela picaresca; una posibilidad que también discute Gasparini (2004: 296).

y novela. La explicación de esta primera premisa central y que desarrolla las posiciones algo ‘minoritarias’ de Genette (2004) y Colonna (1989 y 2004) requiere una revisión y discusión crítica de diferentes posiciones divergentes.

Primero, se determina el estatus ficcional de la autoficción (cap. 1.1). La modelización de la autoficción como texto ‘puramente ficcional’ precisa de una discusión crítica de la cuestión de si un texto en principio puede ser ‘semificcional’ o vacilar entre un pacto factual y ficcional. En este contexto, se revisará el papel semiótico transgresivo que tiene el nombre propio del autor en un texto ficcional y si este influye de alguna manera en el pacto de lectura. De ahí que también sea necesario delimitar la autoficción de la escritura autobiográfica (cap. 1.2), a pesar de que —o justamente porque— sabemos que el proceso memorativo como condición de cada narración autobiográfica nunca es reproductivo sino ineludiblemente creativo y transformativo.

Según mi hipótesis, la etiqueta de autoficción debería reservarse a aquellos textos literarios que ‘refuerzan’ su ficcionalidad, o que crean ambigüedades insolucionables a través de ciertos recursos, tanto en el nivel del enunciado como en el nivel de la enunciación. Textos en los que se presenta una ilusión autobiográfica verosímil sin rupturas (y a pesar de que esta se pueda desmentir a través de investigaciones biográficas y material epitextual), no los llamaría autoficciones. La autoficción requiere la ruptura con la narración autobiográficamente posible⁹ en diferentes aspectos que se demostrarán a lo largo de este trabajo. De esta manera espero presentar una delimitación clara y necesaria de otros tipos de novela, como autobiografías ficticias o novelas autobiográficas.

El ‘núcleo poetológico’ de una autoficción lo forma indudablemente el uso frecuente de un personaje —más o menos— parecido al autor y que muchas veces es el mismo narrador autodiegético. Este, a menudo, también es escritor. Este personaje-autor siempre va acompañado por la escenificación

⁹ Me posiciono al lado de Colonna (1989: 9), quien define la *fictionnalisation de soi* (i. e. su acepción más amplia del fenómeno estético ‘autoficcional’) como “l’antithèse précise du roman personnel, de la fiction d’inspiration autobiographique”. Atestigua a la *fictionnalisation de soi* “une tendance onirique et fantasmatique” (ibid.) y dice que “cette forme de fabulation n’est ni plus absurde ni plus incohérente que la fiction ordinaire, simplement *plus radicale*” porque además “*complique, multiplie et accélère les contradictions et les antinomies de la fictionnalité*” (ibid. 12, mis cursivas).

de un vaivén entre atracción y rechazo magnéticos entre el personaje ficticio y el modelo real. Para mi conceptualización teórica es fundamental considerar que el personaje-autor no solo es un (auto)biografiado con su vida de escritor sino, latentemente, o explícitamente, aparece también como última instancia textual "encarnada", el productor y el responsable del texto que leemos. Paradójicamente, el autor es "el objeto y el sujeto de la historia" (Manrique Sabogal 2008: 1). Así, se desdobra y refleja metafóricamente el acto de escritura al introducir de alguna manera al autor *como autor* en su propio texto. Propongo entonces interpretar la polisemia poetológica del autor dentro de su texto (ficcional) como eje constitutivo de cada autoficción y, así, enfocar la autoficción como posibilidad de un texto de relacionarse consigo mismo. Debido al juego del escondite constitutivo e inherente con la propia ficcionalidad y la tematización de la supuesta referenciabilidad de lo narrado, considero necesario conceder mayor importancia al fenómeno de la autorreflexividad y metafictionalidad como dimensión constitutiva e inherente de cada autoficción (cap. 1.3). Este aspecto clave apenas ha sido tratado sistemáticamente por la crítica.

El siguiente enfoque, la interpretación de la autoficción como consolidación constante y compleja del principio paradójico, se basa en la observación de la relación contradictoria llamativa entre sus diferentes instancias textuales. Basándome parcialmente en el esbozo de Genette (2004) y de Toro, Schlickers y Luengo (2010a), desarrollo un modelo que visualiza esta estructura paradójica (cap. 1.4).

A base de este patrón narrativo paradójico, autorreflexivo y metafictional es posible desarrollar el concepto de dos fenómenos semejantes de intrusión del autor, emparentados con la autoficción: la autoficción puntual y la metalépsis del autor (cap. 1.5). La descripción de estos dos fenómenos similares y situados al margen de la autoficción retoma algunas reflexiones de Colonna (1989) y lo que en Toro, Schlickers y Luengo (2010a) esbozamos como *autorficción*.

Para satisfacer críticamente la precaución general de concebir la autoficción como un género (cfr. ejemplarmente Colonna 1989: 311 y las consideraciones de Casas 2012: 22), era preciso analizar primero la genericidad (i. e. la architextualidad en el sentido de Genette, 1982) de la autoficción. Para ello, relaciono por primera vez la autoficción con las condiciones específicas de textos metafictionales (Nünning 2004, 2007a y 2007b). Llama la

atención que muchos textos supuestamente autoficcionales se han estudiado (también) bajo otras adscripciones, un hecho que tampoco ha tenido eco en la crítica. Un ejemplo sería *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, un texto que ha sido estudiado sobre todo como novela (meta)historiográfica, a veces sin la menor alusión a su ‘autoficcionalidad’.

Este tipo de perspectivas divergentes y, dentro de su contexto analítico, perfectamente vigentes revelan un problema grave de categorización genérica: no se puede tratar de encontrar una única categorización ‘correcta’ de estas obras, sino de abarcar su capacidad de ser multiformes y multigenéricos, una “mixtura [que] nos asombra por la novedad de la configuración” (Dolgin Casado 2010: 90). Opino que el panorama de diferentes (meta)géneros contemporáneos, en los que se inscribe la autoficción, muestra formas combinatorias particulares, de ahí que esboce un modelo novedoso de este paisaje de combinaciones flexibles al final del capítulo 1.6.

Una de las prioridades definitorias de este trabajo reside en cuestionar con qué procedimientos narrativos se establece y se sostiene la estructura de comunicación paradójica en una autoficción. El análisis narratológico y sistemático de este aspecto ha estado pendiente hasta ahora, pero es, a mi parecer, el único camino posible para poder describir la estética y poética de ambigüedad de la autoficción, y para ir más allá de un mero diagnóstico de su supuesta naturaleza ‘híbrida’ o ambigüedad entre ‘pactos’ discursivos. De ahí que elabore en la segunda parte de mi trabajo lo que denomino las ‘reglas’ del juego autoficcional: según mi punto de vista, se trata de una tensión antagónica entre ilusiones estéticas, por un lado (sobre todo la ilusión referencial, que viene apoyada por la ilusión narrativa y una gran variedad de marcas autotextuales e intertextuales (cap. 2.1), y de recursos antilusorios y metaficcionales por el otro lado (cap. 2.2). El análisis de las funciones de diferentes recursos metaficcionales y antilusorios demuestra que la metafiction puede incluso tener un efecto ilusorio, dependiendo del tipo de narrador en un texto. Analizo a continuación las condiciones y posibilidades de combinación de las formas de metafiction y antilusionismo; lo mismo vale para los modos de la ilusión referencial. Entre los procedimientos narrativos analizados se investiga el efecto metafictional de la narración fantástica, la narración paradójica, de algunas formas de la *mise en abyme* y de la llamada narración diáfana (Rajewsky 2008).

En el tercer capítulo se reúnen análisis ejemplares de cinco novelas del ámbito hispánico, escritas en los decenios antes y después del cambio de milenio, y que demuestran la diversidad de las posibles manifestaciones narrativas, es decir, no se restringen al patrón de la narración autodiegética de índole autobiográfico. Mi objetivo es, ante todo, un reajuste narratológico de la teoría autoficcional a base de ejemplos literarios hispánicos, y no tanto una aplicación de modelos teóricos preexistentes a contextos específicos de la literatura hispanohablante. De esta manera, los análisis aquí reunidos pueden servir para la revisión crítica de la subcategorización de las autoficciones en diferentes tipos como biográfica, fantástica, especular e intrusiva (según la propuesta de Colonna). El corpus elegido quiere abarcar una amplia diversidad estructural y temática autoficcional y ser la base para comprobar la validez de las hipótesis elaboradas sobre la relación de procedimientos narrativos específicos en la parte teórica. Se trata de textos literarios narrativos en los que, aparentemente, la inmersión en una historia narrada se ha vuelto menos significativa ante el impacto del experimentalismo y de la autorreflexividad en el nivel de la enunciación, como se verá en los análisis de *La loca de la casa* de Rosa Montero, *La velocidad de la luz* de Javier Cercas, *Volver a casa* de Juan José Millás, *El juego del alfiler* de Darío Jaramillo y *Vidas y muertes mías* de Carlos Feal. En forma de ejemplo y dentro del contexto de los recursos narrativos antagónicos que presento en el capítulo 2, analizaré también, entre otros, los siguientes textos: de Javier Marías, *Todas las almas*; de Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*; de Jorge Luis Borges, “El otro” y de Fernando Vallejo, *La rambla paralela*.

I.2. ESTADO DE INVESTIGACIÓN

La concepción teórica de la autoficción, en la que se concentra este trabajo, se divide en el paisaje de la crítica en cuatro campos llamativamente divergentes entre sí¹⁰:

¹⁰ El objetivo de este trabajo no es el de suministrar una historia exhaustiva del género autoficcional ni del uso de su término en detalle, ni es posible reproducir bibliográficamente la totalidad de los trabajos teóricos escritos hasta hoy sobre el fenómeno de la autoficción. De ahí que remita a los estados de investigación excelentemente elaborados en Gasparini (2008)

- 1) La autoficción se deriva de la autobiografía o la releva siendo su expresión más deliberada y contemporánea y que se acerca a la novela. Esta hipótesis implica mayormente que la autobiografía misma es o se ha vuelto un género de ficción.
- 2) La autoficción es una escritura ambigua que combina el pacto autobiográfico y el pacto ficcional y está situada en un terreno fronterizo.
- 3) La autoficción es una acuñación específica de la narración ficcional.
- 4) La autoficción emerge por la sustitución de otro género (novelesco), por ejemplo, la novela autobiográfica.

1) La vertiente teórica que deriva la autoficción de la autobiografía (o la interpreta como su manifestación más novedosa) parte de la problemática epistemológica de la ficcionalización literaria de un yo. Al mismo tiempo rechaza un término ‘exclusivo’ de ficción poniendo en tela de juicio la posibilidad general de distinguir entre discursos ficcionales y factuales, como por ejemplo lo formula Gronemann (2002: 57) en su estudio de orientación posestructuralista y poscolonial. Según la autora, “el concepto de autoficción cuestiona la dicotomía aristotélica, es decir, se niega la distinción entre textos literarios e históricos”¹¹ (ibid. 69s.)¹². En su estudio analiza, entre otros, la obra de Doubrovsky y la *Nouvelle Autobiographie* de Alain Robbe-Grillet. La conceptualización teórica de la autoficción literaria en Gronemann se orienta fielmente en la autoridad de Doubrovsky, y en su poética intencionada, y refuta una ampliación y aplicación ahistórica del concepto a contextos literarios estructural y temporalmente más alejados (ibid. 55). Hubier (2003: 122) define la autoficción como “variante matoise de l’autobiographie” y como “écriture par l’inconscient qui permet à l’auteur d’inventer une forme nouvelle, actuelle, pour l’autobiographie” (ibid. 126).

y Casas (2012 y 2014) para el ámbito romanístico. Por lo demás, recomiendo los medios más rápidos para plasmar novedades en cuanto a la autoficción: www.autoficcion.es, www.autopacte.org y www.autofiction.org.

¹¹ La expresión aquí utilizada será un sinónimo para “textos ficcionales y factuales”. En la misma línea conceptual se inscribe de Toro (2004).

¹² Mi traducción. A partir de aquí, todas las traducciones al español son mías, a no ser que se indique de otra manera.

En este contexto vale la pena señalar que la *autofiction* del propio Doubrovsky se presenta indirectamente como sinónimo de lo autobiográfico, a pesar de la indicación paratextual *roman* de *Fils* y *Le livre brisé* (Doubrovsky 1977 y 1989), y a pesar de que él mismo conceptualizó *in vitro* la autoficción (Alberca 2007: 145), queriendo llenar con *Fils* la casilla que Lejeune (1975: 28) dejó vacía en su cuadro y en la cual se combinarían el pacto *novelesco* y la identidad nominal entre personaje y autor. Es decir, el proyecto de Doubrovsky era el de realizar claramente un texto ficcional (de ahí su subtítulo *roman*) y no un texto con un pacto indeterminado ni mucho menos una autobiografía ‘disfrazada’ de novela. No obstante, según el análisis de Zipfel (2009: 299), quien sigue la interpretación de Lecarme (1993), la supuesta ‘ficcionalidad’ de estas obras se restringe al nivel de su composición enunciativa, que se inspira en la asociación psicoanalítica y que se caracteriza por un estilo acronológico y fragmentario. Si seguimos la valoración del propio Doubrovsky, proveniente de un artículo que trata de *Fils*¹³, su *autofiction* no sería sino lo que Genette (2004: 161, n. 2) llamaría “fausses autofictions, qui ne sont ‘fictions’ que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses”.

2) La segunda posición teórica que comprende la autoficción como discurso genuinamente híbrido es la que más teóricos comparten y que González Álvarez (2009: 30) formula así: “la autoficción instaaura una forma narrativa híbrida y crea una franja de incertidumbre genérica”. No obstante, la hibrididad que designa esta postura teórica puede significar distintas cosas y, en algunos, estudios se combinan diferentes acepciones y posiciones, como por ejemplo cuando Alberca (2004: 254) define la autoficción como “subgénero autobiográfico” y “género híbrido”. Según mi interpretación, predominan las siguientes matizaciones al respecto: primero, se trataría de una *combinación* de

¹³ “Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également dans ce texte, je, c’est encore moi. En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés. La part d’invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d’une pseudo-journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire” (Doubrovsky 1980: 89, también cit. por Zipfel 2009: 299). Sin embargo, matiza poco después que “n’est ni autobiographie, ni roman, [...] il fonctionne dans l’entre-deux” (Doubrovsky 1988: 69-70).

enunciaciones factuales y ficcionales que forman en su conjunto el tejido del texto de tipo pastiche, por lo cual la lectura vacilaría entre ambos patrones. Molero de la Iglesia (2000: 257) enfoca el registro de “realemas” y “elementos imaginativos” combinados. Opina que los realemas “alcanzarán un valor de mayor significación referencial en el caso de que el lector entienda su correspondencia con el escritor” y que la autoficción “contiene material histórico dentro de su invención, de ahí que tanta importancia tiene en la descripción del discurso autoficticio hacer un registro de referentes reales como de elementos imaginativos que ponen en juego los diversos autores”.

Segundo, se trataría de un discurso ni ficcional ni factual, sino situado exactamente entre ellos, como lo sostiene Wagner-Egelhaaf (2012: 243), quien formula un diagnóstico sintomático según el cual “los textos autoficcionales son autobiográficos y ficcionales al mismo tiempo”¹⁴. En la introducción al volumen titulado *Auto(r)fiktio(n)* (2013b), y que reúne estudios excelentes sobre la autoficción en textos de habla alemana, la autora describe la autoficción como manifestación de “diferentes estados de mezcla entre ‘ficción’ y ‘autobiografía’” (Wagner-Egelhaaf 2013a: 9). En esta misma línea, Darieussecq (2012: 81) interpreta el discurso autoficcional como “una práctica de escritura no seria”, como texto “indecidible en su totalidad” en el sentido de ser una “práctica de escritura ilocutivamente no comprometida”¹⁵.

Tercero, se trataría de una ambigüedad de ‘pactos’ y/o de géneros, es decir, ‘contratos’ de lectura, con lo cual la comprensión del texto entero vacilaría entre el pacto de novela y el pacto autobiográfico. En su exhaustiva monografía del 2007, Alberca define la autoficción como un tipo de las “novelas del yo”, eso es, situada entre la novela autobiográfica y las memorias ficticias. En el caso de las novelas del yo, “se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de las reglas” y una “tierra de nadie entre el pacto autobiográfico y el novelesco”

¹⁴ En un estudio previo, Wagner-Egelhaaf (2006) había descrito la autoficción como “autobiografía después de la autoficción”.

¹⁵ Según Darieussecq (1996: 377), la ambigüedad entre una posible lectura factual y ficcional es constitutiva: “se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l’autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l’énoncé de réalité de l’énoncé de fiction”.

(Alberca 2007: 64). Diaconu (2013), basándose en grandes rasgos al trabajo de Alberca, prefiere hablar del "pacto ambivalente" (p. 49ss.).

Gasparini (2008: 311) constata que la autoficción es un "texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience".

Den Toonder describe la hibridez autoficcional como "mélange du discours du réel et du fictif" y como "combinaison d'une référentialité réelle et d'une référentialité fictionnelle" (Den Toonder 1999: 14). Finalmente constata que "les limites entre 'vrai' et 'faux' disparaissent; ces concepts ne servent plus à distinguer le fictionnel du réel" (ibid. 26-27).

Según estas interpretaciones, la autoficción sería la cristalización de la fricción entre dos movimientos contrarios: por un lado, estaría la 'autobiografización' de la literatura y una autorreflexividad general creciente; por el otro lado, lo autobiográfico y la autorrepresentación se estarían desprendiendo de una representación mimética y sincera debido a su acercamiento a la libertad ilimitada de la novela. No obstante, siguen faltando argumentos narratológicos para las primeras dos posiciones referidas hasta aquí.

3) A mi modo de ver, solo la tercera posición, la que clasifica la autoficción como texto ficcional con características específicas, puede sostenerse desde la perspectiva narratológica. Esta posición, según la cual un texto autoficcional pertenece claramente al campo de las narraciones ficcionales, es la que comparto y justifico en el trabajo presente. Retomo, amplío y diferencio aquí algunas de las matizaciones definitorias de la autoficción esbozadas en la introducción a *La obsesión del yo* (Toro, Schlickers y Luengo 2010a)¹⁶. Además de la conceptualización de la autoficción como narración paradójica (ibid. 19) y escritura lúdica (ibid. 15ss.), se ha diferenciado entre una autoficción que se extiende por un texto entero (o por grandes partes de él) e intrusiones puntuales, metalépticas y perturbantes del autor *in corpore* o *in verbis*. Aparte de eso, insisto críticamente en la importancia de recursos inter y autotextuales, en el papel decisivo de la metalepsis y de la *mise en*

¹⁶ Cfr. también Schlickers (2010b).

abyme aporística, y en la imposibilidad de categorizar la autoficción en tipos ‘biográficos’ y ‘fantásticos’, “puesto que la combinación de elementos supuestamente biográficos y fantásticos o inverosímiles”, tanto en el nivel diegético como en el discursivo, “constituyen lo propio de la escritura autoficcional” (ibid. 21). Sobre esta base se desarrollará un perfil architextual narratológico de la autoficción literaria.

El representante más temprano y, tal vez, más decidido de esta vertiente teórica es Colonna, discípulo de Genette. Después de su tesis doctoral de 1989, publicó otro libro sobre la autoficción como “*mythomanie littéraire*” (2004). En ella, el autor ve mucho más que un fenómeno social que se justificaría destripando detalles presuntamente íntimos de los demás. Para él, la “*fabulation de soi, ou l’autofiction*” no formaría ningún género propio, pero sí sería un instrumento prometedor de lectura (cfr. Colonna 2004: 11-14). Llama la atención que Colonna defina la autoficción como fenómeno completamente desprendido del género y/o discurso autobiográfico¹⁷. En su primer estudio ya destaca el carácter paradójico de la autoficción literaria que “*est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle*” (Colonna 1989: 30). En la siguiente definición destaca la marcación de la ficcionalidad de la narración, otro aspecto que será central en el trabajo presente:

Tous les composés littéraires où un écrivain s’enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que se soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur. (Colonna 2004: 70s.)

Consecuentemente elabora un modelo de diferentes formas de autoficciones que considera el hecho de que “[i]l n’y a pas une forme d’autofiction, mais plusieurs, comme il existe différents mécanismes de conversion d’une personne historique en personnage fictif” (Colonna 2004: 72). Su tipología de autoficciones distingue entre autoficciones fantásticas, biográficas, especulares

¹⁷ Cfr. Carrier-Lafleur (2010: 76), quien indica la evolución conceptual de la autoficción según Colonna con respecto a su bautista: “l’autofiction à la Colonna n’est tout simplement pas la même chose que celle à la Doubrovsky. [...] Pour le poéticien, l’autofiction est une pratique fictionnelle qui réfute et annihile toute inspiration autobiographique”.

e intrusivas (autorales). Esta tipología se basa en criterios concernientes al enunciado (la verosimilitud o no de la historia) o a procedimientos de la enunciación (estructuras especulares, metalépticas etc.) los que, a mi parecer, no siempre se pueden considerar por separado, pues en muchas autoficciones se combinan.

Otro aspecto clave que desarrollo en este trabajo, el carácter irrefutablemente autorreflexivo y metaficcional de la autoficción, fue señalado por Benne (2007: 294), según el cual la autoficción no solo es ficción, sino ficción que pone de relieve su estatus de ficción. De ahí que defina la autoficción como “denominación de un género [...] que realza de manera autorreflexiva la temática del estatus ficcional completo o parcial de la escritura autobiográfica”. Este género, además, no se debería interpretar “como ajuste ni como sustitución de la autobiografía ni tampoco como variante de la novela autobiográfica” (Benne 2007: 295).

Negrete Sandoval (2016), asimismo, ha destacado detalladamente el papel importante de la metaficción según la concepción de Linda Hutcheon en *Abaddón el exterminador* de Sábato y también el de la *mise en abyme*, siguiendo el modelo de Dällenbach.

Schlickers (2002) categoriza la autoficción como derivado de la *Nouvelle Autobiographie* (p. 173). La extrema cercanía de la *Nouvelle Autobiographie* con el concepto de autoficción se justifica por sus estructuras paralelas: en ambos conceptos se trata de estimular en el lector una conciencia de recepción reflexiva. Este proceso se manifiesta narrativamente en el recurso de figuras reflexivas, rupturas temporales, procedimientos paradójicos como la *mise en abyme* y la metalepsis y apóstrofes a los narratarios (cfr. Schlickers 2002: 175). Aunque en parte con otros términos, Schlickers destaca el papel central e impactante de diversos giros autorreflexivos y metaficcionales y de la narración paradójica en la escritura autobiográfica y su manera irónica-lúdica de referirse al sujeto (pp. 180s.)¹⁸. Estos aspectos se revelarán como características constituyentes del género autoficcional.

¹⁸ Cfr. el análisis de las últimas frases de *Les derniers jours de Corinthe* y del embrollo identitario y autotextual alrededor del narrador en primera persona en toda la trilogía en Schlickers (2002: 175ss.).

El estudio monográfico pionero de Molero de la Iglesia (2000) sobre la autoficción en España ocupa en realidad un lugar intermedio entre la segunda y la tercera posición teórica (cfr. supra), pues categoriza la autoficción claramente como novela (ibid. 401). Según Molero de la Iglesia, su “particularidad resulta precisamente de la necesidad del texto de afirmarse y negarse a sí mismo como discurso autobiográfico” (ibid.), es decir, se crearía una ambigüedad de pactos dentro del texto que en su totalidad sería ficcional (cfr. ibid. 297)¹⁹.

4) Existe una vertiente teórica según la cual la autoficción ha emergido sustituyendo otro género (la autobiografía y/o la novela autobiográfica) y que, además, se define como género novelesco. La descripción de esta ‘metamorfosis’ genérica ha desembocado en categorizaciones, subdivisiones muy pormenorizadas (Gasparini 2004: 285ss. y 2008: 317, cfr. también Alberca 2007: 182). Según Gasparini (2004), la autoficción representa la evolución relativamente reciente de la novela autobiográfica. Según este autor, autoficción y novela autobiográfica se distinguirían por su grado de verosimilitud y de ficcionalidad: “C’est à partir de leur degré de fictionnalité que l’on peut différencier les deux stratégies [l’autofiction et le roman autobiographique]” (p. 25). Mientras la novela autobiográfica permanecería dentro del marco de la verosimilitud, la autoficción tendría más licencias hacia terrenos más extremos de lo inverosímil.

Como es natural, el término autoficción ha sido tratado de ser reemplazado por nociones más adecuadas, en el sentido de liberar el fenómeno literario de las limitaciones de la acepción de Doubrovsky y su obra, y, lo

¹⁹ La autora reúne varias observaciones de mucho valor, por ejemplo el juego entre “efectos de realidad” (pp. 258ss.) y “elementos de ficcionalización” (pp. 286ss.) —un aspecto que desarrollo en el segundo capítulo—, pero su trabajo desafortunadamente carece de rigor terminológico, seguramente debido a la exigencia de una riqueza del léxico. Por ejemplo, utiliza para la autoficción sinónimos como “ficción autobiográfica”, “autobiografismo novelesco”, “novela autorreferencial” y “novela autobiográfica” (cfr. “Justificación”, pp. 11ss.). A pesar de que se plantea salir del dilema “de clasificar la autoficción como tendencia de la novela actual [...] o bien como variación del discurso autobiográfico” (p. 12), concluye hablando además de “modos de autoficcionalización” en la novela actual (p. 401). Cfr. también la reseña de Nelting (2002).

que es más importante, para nombrar las huellas históricas de la autoficción. Para Colonna (1989: 22), por ejemplo, le “néologisme [de Doubrovsky] n’a pas été créé pour nommer ce qu’il désigne aujourd’hui, une pratique ancienne mais jusque là dépourvue d’appellation, la fictionnalisation de soi en littérature”²⁰; descubre la primera manifestación de este fenómeno en la obra del satírico griego Luciano de Samósata del S. II²¹. Schlickers (2009b) analiza las “estrategias de la auto(r)ficcionalización” en *La Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado. Alberca (2007) inscribe la autoficción en el contexto genérico de las novelas del yo²²; además señala que la invención de experiencias y aventuras de la propia persona son simplemente una necesidad antropológica ahistórica (cfr. Alberca 2007: 127).

Términos como *escritura autorrepresentativa*, *autobioficción*, *autonarración*, *autofabulación*, *ficcionalización del yo*, *autoroman*, *auto-essays* (cfr. Gasparini 2008: 310ss.), *life-writing* (Lee 2005, Bradford 2010 y Saunders 2010) y otros demuestran que no solo el término autoficción sino también su definición teórica están todavía por consolidarse del todo. Saunders (2010), por ejemplo, para referirse tanto a autoficciones como bioficciones, emplea

²⁰ Este concepto de la *fictionnalisation de soi* se explica de la siguiente manera: “la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention [...]. Pour bien saisir la spécificité de cette pratique, il faut se la représenter comme l’antithèse précise du roman personnel, de la fiction d’inspiration autobiographique [...]. La fictionnalisation de soi consiste à s’inventer des aventures que l’on s’attribuera, à donner son nom d’écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires [...]. [I]l faut que l’écrivain ne donne pas à cette intention une valeur figurale ou métaphorique, qu’il n’encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes” (Colonna 1989: 9-10).

²¹ Luciano “pratique trois styles autonomes d’affabulation: Le fantastique avec ses deux romans, *Histoire véritable* et *L’Âne*, si ce dernier n’est pas apocryphe; le biographique avec ses œuvres plus personnelles, comme la lettre intitulée *Le Songe* ou le dialogue satirique de *La Double Accusation*; le spéculaire avec cet autre dialogue qu’est *Le Pêcheur*. Dans tous ces écrits, il met en scène un dénommé ‘Lucien’ pris dans des contextes impossibles ou de comédie” (Colonna 2004: 70).

²² Cfr. mi revisión de la tipología de Alberca en la p. 25. En adelante me referiré a su monografía de 2007 donde expone su teoría con argumentos más detallados y que por eso es la mejor base para un diálogo teórico que pretende ser este estudio. Sus publicaciones posteriores (de 2012 y 2014, por ejemplo) ofrecen análisis literarios valiosos en que aplica sus conceptos establecidos con algunas matizaciones.

el término *autobiografiction* de Reynolds, y este bajo la noción aún más amplia de *life-writing*. *Life-writing*, por su parte, abarca “a wide range of texts and forms. [...] [I]t is sometimes used ‘when different ways of telling a life-story —memoir, autobiography, biography, diary, letters, autobiographical fiction— are being discussed together”²³.

Los que no hemos intentado reemplazar el término autoficción partimos de la base de que a) se trata de un término clave con gran eficacia²⁴ y de que b) consideramos lícito ampliar la acepción de Doubrovsky a un ámbito teórico interdisciplinario y a un ámbito literario internacional que nos permite comparar un sinnúmero de textos con un mismo perfil poetológico.

Más dispersos aún resultan los intentos de explicar el origen del fenómeno de la autoficción en diferentes contextos contemporáneos culturales y nacionales. Jones (2010: 178) describe la autoficción como forma literaria innovadora que corresponde a unos elementos claves del pensamiento contemporáneo, e interpreta la autoficción como expresión simbólica del ‘linguistic turn’ y de las teorías del deconstructivismo porque “represents a way of acknowledging the constructed nature of selfhood, particularly those selfhoods which have undergone the twentieth-century experience of psychoanalysis” (Jones 2010: 180).

Alberca (2007: 31) sitúa el auge de la autoficción (española) entre la muerte (metafórica y efímera, claro está) del autor y del *boom* autobiográfico específico de la España posfranquista. Paralelamente al nacimiento del neologismo francés de Doubrovsky en los años 70 del siglo pasado, ocurre otro “cambio de concepción [...] en la narrativa española” —por muchos críticos resumido como corriente posmoderna— en el que destaca, entre otros, el uso de “las estrategias y juegos metaficticios, la fantasía, un cierto irracionalismo, la presencia de contenidos autobiográficos” (Latorre Madrid 2003: 15-16). En realidad, las raíces de estas tendencias llegan hasta la época mo-

²³ Este concepto proviene de Hermione Lee (2005: 100, cit. por Saunders 2010: 4).

²⁴ Esta impresión se revalidó ante las contribuciones y conferencias plenarios en el marco del congreso internacional sobre La autoficción hispánica en el siglo XXI que se celebró del 7 al 9 de octubre de 2013 en Alcalá y Madrid bajo la dirección de Ana Casas, cuyas actas se publicaron en 2014 (Casas 2014) y en el número monográfico de *Pasavento. Revista de estudios hispánicos (La autoficción hispánica en el siglo XXI, vol. III, n. 1, invierno 2015, http://www.pasavento.com/numero_actual.html)*, coordinada por José Manuel González Álvarez.

dernista. El argumento de Saunders (2010: 11) en cuanto a la emergencia de la literatura inglesa de *life-writing* “ist that the 1870s to the 1930s represent a cusp, in which a variety of forms evolve very rapidly, but share a fascination with the fictional possibilities of life-writing-forms”. Lo explica diciendo que

in the *fin de siècle* texts [...] [t]he subject’s experiences are too mobile and keep changing their aspect to be susceptible of definitive understanding. It is as if the attempt to establish autobiographical sincerity culminates in an anxiety that sincerity is all the autobiographer can hope for, when knowledge of the self and its world are felt to be dissolving. At the same time, autobiography as a form comes to seem conventional, and its conventionality to preclude the rendering of individuality. (ibid. 10s.)

Escartín Gual esboza una línea en común entre la autoficción de finales del siglo xx y los llamados “géneros del yo” europeos que tuvieron su origen a finales del siglo xix, por el cultivo de

un cierto narcisismo entre simbolistas, decadentes, prerrafaelitas... [que] rindió culto al yo como criterio de valor estético y moral. La necesidad de ‘mostrarse’ —consecuencia de la actitud de rebeldía surgida con la modernidad— se convirtió en tendencia de la Europa finisecular que usó el yo como un desplante ante la sociedad. El resultado fue una literatura de ensimismamiento, intimismo o egolatría, que halló su referente modélico en la obra de Montaigne, autor calificado de *egotista*. La palabra egotismo fue mencionada por primera vez en 1882 por Juan Montalvo y, después, por Unamuno, Madariaga, o Baroja —quien titula a su libro de 1917 *Juventud, egolatría*—, hasta que el *Diccionario Manual* de la Academia en 1927 la define como ‘afán de hablar uno de sí mismo o de afirmar su personalidad’. (Escartín Gual 2010: 5)²⁵

²⁵ Cfr. también Alberca (2007: 90), quien comenta obras como *Amor y pedagogía* (Unamuno, 1902), *La voluntad* (Azorín, 1902), *Sonata de otoño* (Valle-Inclán, 1902) y *Camino de perfección* (Baroja, 1902) bajo el lema de la novela confesional: “No se trataba tanto de deponer una confesión personal ni de ponerse a sí mismo en el texto, sino de trasponerse en la máscara de otro personaje: confesarse (si se puede decir así) pero tras el disfraz o el escondite”.

A los autores europeos del siglo XXI los une un “subjektivismo exacerbado” y una “sacralización del yo²⁶”, que “pondrá de moda el cultivo de géneros que lo exhiban, sean diarios, memorias, confesiones, novelas con material autobiográfico o forma de diario, etc.” (Escartín Gual 2010: 6)²⁷. Según el teórico, la trayectoria del diario íntimo en España arranca con Unamuno, quien llenó cinco cuadernos de tipo escolar entre 1897 y 1902, aunque publicados muy tarde (1970). Los cuentos y novelas españoles del final del siglo XIX fingen la forma de un diario o de unas memorias, caso de Baroja, Valle-Inclán, Azorín y Unamuno (cfr. *ibid.* 7). Este “cultivo de la autobiografía” equivaldría a un “sistema de autoconocimiento” y las novelas de juventud de Baroja y Azorín, de Alejandro Sawa, *Cuesta abajo* de Clarín, *Cómo se hace una novela* de Unamuno como obras de Martín Gaité y Julio Llamazares, podrían calificarse como *egopeyas* en las cuales “el interés del novelista no es la historia del personaje descrito, sino la autoconsciencia de un yo que busca conocerse, recreando vivencias e intentando dar coherencia intelectual a la propia vida, aún en proceso” (*ibid.*).

Diaconu, en su monografía sobre la obra autoficcional de Fernando Vallejo de 2013, sigue las pautas teóricas de Manuel Alberca, pero enfoca el condicionamiento de este nuevo género “vivo” por el contexto sociocultural de su génesis. Analiza la obra del autor colombiano bajo la categoría del neoquinismo y hace especial énfasis en el potencial de *toma de posición* de la autoficción en el *campo literario*, siguiendo el enfoque teórico de Boudieu. En su estudio sobre la obra de la autora mexicana María Luisa Puga, Cuecuecha

²⁶ De ahí nuestro título de *La obsesión del yo* (2010).

²⁷ En este contexto destaca el desarrollo genérico del diario. A finales del siglo XIX se hace por primera vez público, aunque sea en ediciones póstumas y sin haber sido prevista su publicación: Jean-Jacques Rousseau, Walter Scott, Lord Byron, Benjamin Constant, Eugénie y Maurice de Guérin, Maine de Biran, Joseph Joubert. Más influencia habrá tenido el diario de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881): “Publicado al año de su muerte (1882), su influencia fue enorme y contribuyó a la creación de un género literario —el diario— al convertir las confidencias a uno mismo en escritos para el público” (Escartín Gual 2010: 6). Gide fue el primero en publicar su diario en vida por entregas (de 1889 a 1949) y en la intención de publicar sus diarios le siguieron Jules y Edmond de Goncourt, Leon Tolstoi, Stendhal, Paul Valéry, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Anaïs Nin, Franz Kafka, Thomas Mann, Cesare Pavese, etc. “[E]l ‘diarismo’ implica una búsqueda, no siempre consciente, de la imagen que el yo tiene de sí mismo, con independencia de su divulgación” (*ibid.*).

Mendoza (2014) enfoca la autoficción desde los estudios de género y desde la perspectiva de una identidad nacional.

Negrete Sandoval (2015) recorre de forma pormenorizada el desarrollo del género autoficcional a partir de la tradición autobiográfica en la literatura hispanoamericana (cfr. también el artículo de carácter pionero de Alberca, 2005).

En cuanto al contexto literario y cultural del Cono Sur, se ha interpretado la emergencia de la escritura autoficcional de una manera completamente distinta. En su estudio exhaustivo y clarividente de la obra de Ricardo Piglia, González Álvarez (2009) contextualiza la autoficción con la "escritura promiscua" (p. 39) o la "nueva escritura miscelánea hispanoamericana" de autores como Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Sergio Pitol, Macedonio Fernández, Alejandro Rossi, Ángeles Mastretta, Héctor Libertella o Ricardo Piglia. La escritura miscelánea sería una

mixtura de géneros [que] viene canalizada en ocasiones por la elaboración de misceláneos o entreveros que dan cabida a cuentos, reseñas de lecturas, esbozos de relatos, sinopsis, fragmentos de anécdotas, esquirlas de un diario o apuntes autodiegéticos *desveladores del proceso de construcción de unos textos no pocas veces en estado aún embrionario*". (González Álvarez 2009: 38, mi cursiva)²⁸

Según González Álvarez (2009: 38-39), "estos textos instauran toda una estética del fragmento que recompone una forma de la autoexpresión" en el sentido de Michel de Montaigne, "quien en el siglo xvi había abrigado la idea del ensayo [entre otros] como espacio de autoconocimiento, sin límites formales que constriñan la libertad expresiva del autor".

Se ve claramente que las definiciones de la autoficción giran alrededor de dos características textuales fundamentalmente distintas. Es posible que la aparente incompatibilidad de las diferentes posiciones teóricas se deba al hecho de que conceptualmente no se separan lo suficiente: por un lado, destacan

²⁸ Enumera textos genéricamente difíciles de clasificar como Enrique Lihn (1976): *La orquesta de cristal*, Ricardo Piglia (1975): *Nombre falso*, Salvador Elizondo (1969): *Cuaderno de escritura*, Alejandro Rossi (1978): *Manual del distraído*, Ramón Ribeyro (1975): *Prosas apátridas*, Margo Glantz (1984): *Síndrome de naufragios*, Augusto Monterroso (1985): *La letra e* y Sergio Pitol (1996): *El arte de la fuga*.

los rasgos estructurales del texto en el nivel descriptivo y los que formarían un catálogo de rasgos autoficcionales más o menos riguroso. De ahí, la identidad nominal y/o más coincidencias entre el autor real y un personaje del texto, el estatus ficcional del texto, procedimientos narrativos que minan un discurso autobiográfico, las posibilidades de escribir autoficciones fuera de la actitud narrativa predominante de la autodiégesis (por ejemplo, en la segunda persona como en *Autobiografía de Federico Sánchez* de Semprún [1977]) o introducir un personaje que se asemeja al autor real del texto pero que no es el narrador (por ejemplo, *La carte et le territoire* de Houellebecq [2010]), etc. Por el otro lado, están las interpretaciones de esta forma de literatura en un nivel cultural e histórico y cuyas conclusiones influyen a su vez el debate sobre los orígenes de la escritura autoficcional y su derivado de distintos géneros preestablecidos. Aquí es donde se formulan observaciones sobre el efecto (estético) y sobre el significado de este fenómeno literario. El intento de interpretar y de definir la ‘nueva’ corriente literaria invita a combinar diferentes conclusiones: están las intenciones de sentido reconstruidas en textos singulares, luego las posibles motivaciones psicológicas de los autores reales (derivadas hipotéticamente del ‘contenido autobiográfico’ de la novela en cuestión) y, además, están las tendencias sociales, políticas, filosóficas y culturales de los años del *boom* —perspectivas que pueden dirigir a resultados interpretativos muy diversos, como hemos visto. Sobre todo, los argumentos que aluden a una función específica de evolución genérica parecen degradar la autoficción a un experimento formalista y dejarían de lado los demás aspectos semánticos.

Podríamos incluso trazar un *continuum* entre dos polos que forman los conceptos explicativos más ‘extremos’ de autoficción. Un polo lo formaría la acepción de que la autoficción habrá sustituido a la autobiografía y de que cada autobiografía sería (auto)ficcional; en el otro polo se ubicarían las posiciones según las cuales la autoficción es un tipo de texto ficcional que pone de relieve su ficcionalidad a través de recursos autorreflexivos. El ‘problema’ es que todas estas definiciones —vistas desde sus respectivas perspectivas teóricas— suenan más o menos convincentes. La autoficción es un fenómeno literario-estético que abarca todo eso, y tal vez es aún más. Sobre todo es una forma de ficción que juega consigo misma. Esta interpretación de la autoficción como “escritura lúdica” la señalamos en Toro, Schlickers y Luengo (2010: 15s.) insistiendo en que la característica de que algo lúdico

no debe confundirse con algo “no serio”: independientemente de un contenido diegético serio o cómico, “la intromisión metaléptica del ‘autor’ en su propio mundo narrado puede tener, pues —como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional— un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente, alienador, antilusionista”, por lo cual la autoficción “muestra cierta afinidad con el juego” (ibid. 16). Esta ‘clave lúdica’ (así el título de mi segundo capítulo) me parece crucial, por lo que se intentan analizar sus mecanismos narrativos que envuelven al receptor en un juego teatral en el que al mismo tiempo se revela el fingimiento. Cuando el “actor tiene que mostrar que solo finge ser otro personaje, dejar ver que lleva una máscara para que el espectador pueda disfrutar del proceso de metamorfosis, de la ambivalencia de realidad y apariencia”, como describimos en la estética y poética lúdica de la autoficción (ibid. 17), resulta que el receptor de una autoficción centra su atención tanto en el actor como en el personaje, pero también en la tensión deleitosa entre ambos y en el acto de disfrazarse el personaje ficticio como autor o de disfrazarse el autor como personaje ficticio.

No obstante, creo que los textos autoficcionales hoy en día son demasiado diversos como para dejarse reducir a una mera munición en la ‘guerra’ entre autobiografía y novela. “Il n’y a pas de descendance linéaire, pas de filiation de proche en proche entre tous ces auteurs (Gasparini 2008: 328).

A pesar de la cantidad de estudios que se han empeñado en diagnosticar a la autoficción diferentes achaques como hibrideces o ambigüedades, grados inestables de ficcionalidad, obsesiones y simulacros del yo, no se da por concluido el estudio ‘anatómico’ —es decir: narratológico— de la autoficción literaria. A través del presente trabajo se pretende radiografiar tanto los cimientos paradójicos como las técnicas narrativas de la autoficción con la esperanza de impulsar el desarrollo de la discusión narratológica y de la teoría de la ficción con respecto a este fenómeno neurálgico y transnacional de la literatura actual.