

3.

UN ITINERARIO PARA ESTE LIBRO



La fiebre de archivo es también un modo de mirar. A ella se entrega la escritura de *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Sería ilusorio proponerse dar cuenta exhaustiva de la abundante producción intelectual relativa al archivo, categoría que ante todo en las últimas décadas ha inspirado estudios aparecidos indistintamente en las ciencias sociales y las humanidades. Este libro ya comenzado, donde se entrecruza ese pensamiento plural con la crítica también rica de la autoficción, está en deuda con trabajos fundamentales realizados desde diversos campos del saber: con la mayoría de ellos comparte, parafraseando en español palabras de Derrida (1995: 142), *la búsqueda sin pausa y sin fin del archivo, ahí donde este se esconde*.

*Ficciones de verdad* singulariza, desde la óptica del archivo, el pensamiento de literatura autoficcional producida en España. Tras este umbral de entrada, ahora casi traspasado, nos adentramos en el espacio donde se entrecruzan la sed de archivo y la autoficción. “La fotografía, paradigma moderno de archivo”, toma como punto de partida la llegada de la fotografía dentro del contexto positivista del XIX y su instauración como paradigma de archivo probatorio, bajo el impulso rápidamente difundido de capturar la realidad presente de la manera más exhaustiva y fehaciente hasta entonces hecha posible. La mirada asociada a lo fotográfico se trasladaría, en el plano figurado, al realismo literario —Pérez Galdós y Mesonero Romanos sirven para ilustrar sus vertientes novelesca y autobiográfica—, así como a un discurso, el histórico, que en las últimas décadas ha reclamado para sí el estudio de las escrituras biográficas, sin olvidar las autobiográficas.

Las narrativas de vida, consideradas hoy literarias<sup>1</sup>, son además formas de “historia no convencional” donde la subjetividad del narrador se convierte

---

<sup>1</sup> James Olney (1988), Philippe Lejeune (1996) y Félix López García (2009) recuerdan, desde distintas tradiciones, que la autobiografía no es considerada un objeto digno de estudio

en medio útil de conocimiento (Fay 2002). Las autoficciones son escrituras vivenciales que instalan la duda epistemológica en la literatura y la historia: en ellas, el yo autoral reconstruye ruinas de una realidad abiertamente permeable a la ficción. “Las narrativas de vida bajo sospecha” es una aproximación al paradigma cambiante de archivo<sup>2</sup> donde radican las narrativas autoficcionales. Recurrimos para ello al proyecto del artista Isidoro Valcárcel Medina, *2000 d. de J.C.* (2001): rescatar, mediante la reescritura imaginativa, a través de la labor obstinada de archivo, trazas de historias de vida que apuntan a posibles acontecimientos a priori descartados por la historia hegemónica. La autoficción, según se corrobora en “Autorretratos suicidas: la primera fotografía del yo y la autoficción”, es un modo de escritura vivencial que también instaura la sospecha. Apelando a debates críticos actuales, este apartado recuerda que la narrativa vivencial se remodela dentro del contexto intelectual francés, no por casualidad, poco después de la aparición del ensayo “La mort de l’auteur” de Roland Barthes (1968). La sentencia de muerte *teórica* del autor significa la destitución del monopolio del creador-Dios sobre los sentidos asignados a la obra de la cual este es considerado irrefutable origen. El sello común de las narrativas referidas, presente al menos desde la autoficción *avant la lettre*<sup>3</sup> de Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), es la reescenificación de la muerte figurada del yo autobiográfico que desde entonces se dice novelesco, ficticio. El artista Hippolyte Bayard había realizado, más de un siglo antes, el primer autorretrato fotográfico conocido. *El ahogado* (1840) representa la muerte imaginaria, escenificada, del autor. Al dorso de la fotografía figura un misterioso texto del puño y letra de Bayard, donde este interroga el valor de evidencia del nuevo método de archivo. La obra textovisual de Bayard, compuesta por la imagen y el fragmento textual inscrito en su reverso, sirve para explicar cómo la representación de la

---

para los críticos literarios hasta mediados de los años setenta o comienzos de los ochenta. No es casualidad que ello coincida con el advenimiento del auge de narrativas de vida, el denominado *boom* biográfico.

<sup>2</sup> El pensar del archivo posmoderno que determina el modo autoficcional no se opone al paradigma moderno de archivo, sino que desde su interior lo cuestiona o desencaja. Siguiendo a François Lyotard (1979 y 1986), entendemos lo posmoderno no como categoría histórica sino como forma de sensibilidad que *sospecha* de aquello recibido como real.

<sup>3</sup> La primera autoficción designada como tal es *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky.

desaparición del autor supone en última instancia, también en la autoficción literaria, la afirmación de la omnipresencia espectral de una figura que se declara intencionalmente desaparecida.

En la siguiente sección, “La autobiografía bajo el hechizo de *Don Quijote*”, revisitamos la novela inaugural de Cervantes para sugerir que, de modo análogo a esta, pero bajo el signo cambiante de lo contemporáneo, las escrituras autobiográficas generadas como autoficción se instituyen como exploración renovada de la porosidad entre lo ficticio y lo real, el archivo histórico y la narración imaginativa. Así sucede de manera ejemplar en obras como *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y su continuación *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), del escritor exiliado en Francia, Jorge Semprún (Madrid, 1923-París, 2011). El punto de mira panorámico que adopta *Ficciones de verdad* se desplaza al proyecto de (re)escritura de memorias que Semprún emprende, mediante la ordenación o reordenación y comentario de archivos personales e históricos, una vez terminada la dictadura franquista. “Los inicios políticos de la autoficción” comienza ubicando los orígenes posibles de la autoficción española en *Autobiografía de Federico Sánchez*, la primera autobiografía publicada en el país que se presenta también como novela. Desdoblado, el yo se hace llamar ahí Federico Sánchez —alias que Semprún empleaba durante su etapa de militante del PCE— y demanda ser considerado un personaje de ficción, a imagen y semejanza de las autoficciones entonces nacientes en Francia.

En la autoficción sempruniana se hace pertinente la diferenciación entre “lo político en el arte” y “la política en el arte” (Richard 2005). Surge un proyecto ético destotalizador de órdenes axiológicos que aspiran al absoluto. A partir de la interconexión de huellas, se urde una estética donde lo político —el nuevo orden de archivo no impuesto sino propuesto— prevalece sobre lo politizado. Así lo confirma la lectura bilingüe de *Federico Sanchez vous salue bien / Federico Sánchez se despide de ustedes* incluida en “La traducción, (re)archivo de vida”. La *autotraducción*, reescritura sui generis de autor (López-Gay 2011), aparece determinada de manera flagrante en este caso por el modo escritural transgénero, la *autoficción*, que aprehende la vida como ficción. El proyecto de narrativa vivencial de Semprún se completa como *répétition*, en la doble acepción francesa del término: es de manera simultánea ensayo y réplica de un programa estético-político filtrado por el

imaginario del lector francés, que está en última instancia dirigido al lector español.

A partir de aquí, la óptica de *Ficciones de verdad* se enfoca en la obra autoficcional de escritores que hoy producen desde España, cuyo proyecto de narrativa vivencial sigue en curso. La última parte del libro sitúa los estudios de caso de Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Marta Sanz en una zona biográfica que, como recalca Leonor Arfuch (2002), se ensancha a ritmo imparabile. La figura autoral que observamos reingresa a ese espacio entretejiendo trazas inciertas de vida. Genera texturas autobiográficas que reclaman ser también novela. Las narrativas anfibia invitan a una mirada crítica anfibia. El interés que suscitan incluye y rebasa libros autobiográficos materiales cuyas propiedades formales Walter Ong (2013) ha relacionado con la ilusión de separación, clausura<sup>4</sup>. El centro de atención se expande a una zona crítica donde concurren sin discriminación esas y otras narrativas vivenciales aparecidas en lugares virtuales. Aludimos a libros como *Todas las almas* (1989), *Miramientos* (1997), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Literatura y fantasma* (2007) y *Las huellas dispersas* (2017), de Marías; *La ciudad nerviosa* (2000), *Dietario voluble* (2008), *Una vida maravillosa* (2011), *[escribir] PARÍS* (2012) o, *Cabinet d'amateur, una novela oblicua* (2019), de Vila-Matas; y a textos como “Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio” (2014), *La lección de anatomía* (2008, 2014), *No tan incendiario* (2015), *Clavícula* (2017) o *Monstruas y centauros* (2018), de Sanz. Atendemos también a otros escritos biográfico-ensayísticos, sin olvidar entrevistas publicadas en periódicos y revistas, y a textos aparecidos en plataformas en línea donde también se configura la figura de autor<sup>5</sup>. Surgen narrativas heterogéneas recorridas

---

<sup>4</sup> Para Ong (2013: 133-134), las propiedades formales del libro material alimentan la ilusión de algo aparte; estas sugieren que independientemente de su grado de intertextualidad, el libro impreso está separado de otros textos. El cierre físico del libro funciona afirmando la individualidad, la originalidad y unicidad de la figura de autor moderno que se consolida desde la época romántica.

<sup>5</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (2016: 45-46) recuerdan cómo el autor siempre ha dependido de una comunidad lectora que le otorgara crédito. Hoy, acaso más que nunca, ser autor significa devenir visible en un número creciente de espacios donde se espera su presencia, sin olvidar los cibernéticos. Aunque ninguno de los tres escritores referidos cultiva la ciberliteratura producida en exclusiva para el formato digital, con vistas a su aparición

uniformemente por una poética autoficcional que anhela apertura. En ellas, el yo-autor se presenta como figura coetánea a la escritura biográfica que proclama inacabada como la vida propia. Surgen *ficciones de verdad* cuya autenticidad radica, como ha explicado Vila-Matas (2019b: 38), en “ser fiel a una sola cosa: la ambigüedad de la experiencia”.

La reflexión que sirve de introducción a la autoficción de Vila-Matas, Sanz y Marías, “Nuevas y viejas tecnologías del yo”, invita a reexaminar la fiebre de archivo bajo la cual opera el yo-autor contemporáneo. No es una pasión de modo alguno inédita: una genealogía posible, en relación con la escritura vivencial, es la que traza Michel Foucault (1988) en su estudio de las tecnologías del ser. Las narrativas autoficcionales del presente se singularizan por la puesta en marcha de viejas y no tan viejas tecnologías de archivo. Esto se hace en especial patente en el primer estudio de caso, dedicado a Javier Marías: “El negativo del archivo” y “La catacrexis, tropo de la autoficción”. Son páginas dedicadas al examen del catálogo que Marías construye a partir de trazas biográficas dejadas atrás por familiares y, sobre todo, por escritores desaparecidos<sup>6</sup>. A través de la narración de archivo en red, las historias ajenas de vida terminan por engarzar con la del yo-autor. En las trazas registradas por Marías se intuye un pasado al cual no tenemos acceso. La autoficción adopta la forma del *negativo del archivo*, no de su negación: se despliega sobre los márgenes del registro vivencial, revela su reverso. Las huellas oscuras se positivizan como negativos fotográficos, pero, a diferencia de estos últimos, lo hacen dislocando el valor esperado de evidencia. Bajo el sello autoficcional, los rastros biográficos auscultados señalan en dirección un origen difuso que no muestran, ni tampoco del todo eclipsan; convocan el reconocimiento, no el conocimiento. En términos retóricos, la autoficción es escritura

---

en internet, muchos de sus textos aparecen publicados tanto en libros como en periódicos y espacios virtuales de autor: recibo el gesto frecuente de reordenación creativa donde suelen operarse cambios ligados a la reescritura cambiante, *viva*, como otro síntoma de su fiebre de archivo.

<sup>6</sup> La autoficción de Marías se entrega a la pesquisa biográfica de escritores en su mayoría desconocidos; a través de sus huellas, no pretende explicar la obra que produjeron sino *imaginar* sus vidas ya esfumadas. Suscribe así el rechazo, hecho explícito por Serge Doubrovsky (1977), en la línea de Barthes, contra el “viejo” biografismo que vendría a explicar la obra de “grandes escritores” como Jean-Jacques Rousseau.

autobiográfica *no* reducible a la figura de la prosopopeya, como lo arguyó en su momento Paul de Man (1979a y 1979b), ni a la metonimia, como ha sugerido en tiempos más recientes, para el caso específico de Marías, Elide Pittarello (2005). La autoficción expone abiertamente la inviabilidad de la representación literal de la existencia a partir de trazas biográficas que presenta como fragmentos inciertos: no falsos, sino opacos. La función del yo-autor autoficcional consiste en “no [hacer] pasar la huella del animal por el animal mismo” (Marías 2007: 156). Manifiesta como negativo del archivo, la autoficción se cifra en la *catacresis*, la figura retórica de transferencia sustitutiva que, a diferencia de la metáfora, sucede por necesidad. Las trazas de vida y de muerte se reordenan en un espacio donde el trabajo de archivo entra en directo contacto con el imaginario de un mundo siempre en vías de extinción; señalan vidas *posibles*, explorables solo como ficción imbricada en lo real.

En la pesquisa sobre la producción de Enrique Vila-Matas, recogida en “*Lo ya dicho: de la colección al archivo*” y “*La autoficción en la época de la (pos)producción digital*”, la atención se desplaza a una práctica de archivo cotidiano que busca asignar sentidos a la realidad pensada como ficción. La producción autobiográfica de Vila-Matas permite recapacitar acerca de la reconfiguración de la autoría en la transición a un nuevo estatuto del arte. El yo vilamatiano afirma organizar fragmentos textuales que podrían *o no* ser retocados, e incluso inventados, a través de los cuales comenta el mundo. Adoptando citas que posiblemente transforma, cuya referencialidad literaria *perfora*, Vila-Matas construye un archivo, no una colección. La organización compulsiva de huellas textuales de Vila-Matas no se atiene ni a la serialidad ni al deseo de completismo del coleccionista. Tampoco se asienta en el culto al original y la consecuente denostación de la copia que son justamente indisolubles del coleccionismo, como muestra Jean-Marie Schaeffer (2016). La autoficción vilamatiana es escritura de vida que cuestiona la sacralización de la originalidad como autonomía de autor. Llama a reflexionar acerca de la coexistencia contemporánea del régimen de posproducción digital y del régimen de reproducción mecánica que comenzó con la imprenta en lo literario<sup>7</sup>,

---

<sup>7</sup> La función del autor emerge con el desarrollo de la imprenta y se consolida en el siglo XVIII, con la afirmación del derecho moral que el creador signatario ostenta sobre su obra. Al respecto, véanse Bennett (2005: 29-54) y Leclerc (1998).

y con la fotografía en el arte, según propuso famosamente Walter Benjamin (1969). Encontramos aquí un lúcido correlato, dentro de lo ensayístico-autobiográfico, a partir del cual interrogar la era de (pos)producción digital donde todo es potencialmente retocado. La tarea sostenida de archivo podría remitir al trabajo del copista-escrība que otrora añadía texto a manuscritos ajenos por transcribir, en una época en la cual no se distinguía entre escritura original y copia. También recuerda a prácticas de las vanguardias del siglo xx mediante las cuales se destituía el mito romántico de la inspiración creativa. Pero la labor de selección, postedición y catálogo en red de fragmentos sospechosamente ajenos acometida por Vila-Matas se singulariza con respecto de prácticas pretéritas. Implica el uso naturalizado, mimetizado, de nuevas tecnologías de escritura<sup>8</sup> que hacen primar el derecho de *adopción* autoral sobre los derechos de propiedad asociados, en el campo literario, al régimen siempre vigente de reproducción mecánica.

En ese mismo campo literario, la famosa expresión “función de autor” (Foucault 1969), se dilata hoy con la acepción de “función” como espectáculo, *show*. José Luis Díaz (2016: 157) se refiere al “nuevo espectáculo literario”, donde “se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, señalarse”. La postura adoptada por Marta Sanz en su narrativa vivencial desarticula la pose egocéntrica de autor. Su autoficción incita a reevaluar para el caso español, a partir de las categorías de cuerpo y archivo, las teorías de disolución del ser en lo colectivo que Mounir Laouyen (2002) y Annie Richard (2013) atribuyen a la autoficción femenina francesa. El análisis presentado sobre Marta Sanz, “¡Esto no es un selfi!” y “El retorno de lo político”, parte del elocuente alegato que Sanz hace contra prácticas contemporáneas de selfi autoral. Ella se representa tatuando en público su cuerpo de mujer enferma. El autotatuaje, considerado “archivo menor” en la disciplina histórica, es ante todo una tecnología de autoseñalamiento (Artières 2012). El cuerpo doliente, subraya por otro lado

---

<sup>8</sup> Marjorie Perloff (2010) y Kenneth Goldsmith (2011) se interesan, en sus respectivos estudios, por la coexistencia contemporánea de nuevas y no tan nuevas técnicas de “tomar prestado” en literatura, y por la medida en que las estrategias actuales de escritura tienen que ver con la naturalización de nuevas técnicas como el procesamiento de palabras, las bases de datos, el reciclaje o la programación.

Javier Guerrero (2014: 42), “aunque inarticulado, no es mudo, no usa discursos pero los engendra”, “da cuenta de las marcas que lo alteran”. Las trazas biográficas se ordenan como narrativa surcando la silueta simbólica que la yo-autora, cuerpo, se dibuja sobre la piel. Sanz descubre marcas, flujos, cicatrices, fracturas: signos cambiantes que remiten a una enfermedad incierta. Los síntomas difusos que cataloga impiden un diagnóstico concluyente. Son tratados desde una epistemología autoficcional que desestima el saber medible y que ratifica, al mismo tiempo, el principio formulado por Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1945), a saber, la idea de que el conocimiento efectivo del cuerpo propio —y por ende, del yo— existe solo como ilusión.

Al identificar el observador con su objeto, la narrativa vivencial de Sanz no se limita a romper la presunción de objetividad probatoria ligada al pensamiento fotográfico-moderno, o al discurso médico positivista. La *performance* archivística del cuerpo autoral se torna corpus textual investigativo. Deviene locus privilegiado desde donde examinar las señales particulares de una crisis socioeconómica *común*, que absorbe y desborda al yo. El trabajo de Sanz invita a una suerte de ética contemporánea del cuidado que —en la línea sugerida por Judith Butler (2018)— permite construir lazos políticos con los otros, desde el reconocimiento de la vulnerabilidad compartida. La autoficción busca, pues, reestablecer vínculos de compromiso con lo real. La vuelta de tuerca de la escritura autobiográfica de Sanz es, por tanto, reactualizar la dimensión política que según observamos en páginas previas, a partir del caso elocuente de Semprún, marcó los comienzos de la autoficción en la España posdictatorial.

*Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* se cierra con una suerte de epílogo implícito, “La autoficción: un deseo incontenible de *bios*”. Son páginas que invitan a repensar el archivo no como aquello que excede lo vivo, según propone Diana Taylor (2003), sino como aquello que se instituye en la continuidad variable de lo vivo. *Haciendo tiempo*, el yo-autor genera narrativa de vida que se expande como red donde se interconectan huellas, adoptando una estructura de archivo potencialmente infinito, abierto. Las autoficciones dispares de Sanz, Vila-Matas y Marías están atravesadas por el anhelo compartido, hecho explícito por el yo, de elastizar el tiempo en movimiento. Así, no solo se desvinculan del sueño propagado por la fotogra-

fía donde Michel Foucault (1984) y David Pérez (2007) ubican el ímpetu moderno de archivo: detener el instante, contenerlo en un espacio estanco, externo al tiempo. También resisten, de ese modo, al sentimiento generalizado, *presentista*, de obsolescencia inmediata del tiempo que pensadores como François Hartog (2003), Hartmut Rosa (2016) o Graciela Speranza (2017) han diagnosticado en las culturas occidentales. En suma, las escrituras autoficcionales parecerían estar felizmente impulsadas por un deseo de *bios*, vida. Ello no significa que, en ellas, el yo-autor pretenda posponer, en el plano figurado de las palabras que se (re)ordenan sin fin, el término irreversible de *su* tiempo biológico. La autoficción no se presenta como combate contra la muerte sino como celebración imaginativa del fluir temporal, intento perseverado de restitución del sentimiento roto de continuidad del tiempo donde todavía palpita con fuerza la promesa milenaria de lecturas de archivo por venir.