

Ana Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2017, 264 págs.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.XXVI-XXX>

Tras el *Yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas continúa indagando en la posibilidad (y las posibilidades) de la autoficción como género. Como ya avanzaban algunos artículos de aquel volumen colectivo, el campo se abre definitivamente desde la narrativa hacia un nuevo ámbito intermedial en el que confluyen géneros y artes desatendidas por el debate teórico en torno a la autoficción. Si esta nacía a caballo entre la novela y la autobiografía (“ficción sobre hechos estrictamente reales” decía Doubrovsky), se produce ahora un salto a nuevos ámbitos en los que, según la editora, se ha ido forjando una “tendencia general en el arte contemporáneo”. El reto, ambicioso y de largo calado, parece anticiparse a —o anticipar— una amplia y necesaria reformulación de la teoría de la autoficción. En efecto, los once artículos y la presentación añaden al debate no resuelto sobre la autoficción narrativa los ámbitos problemáticos de la autoría colectiva, el cine y el teatro, las artes audiovisuales y el ciberespacio.

El libro de Casas se abre con una presentación que pone en contexto el proyecto de investigación —revisa, justifica y hace balance de sus resultados— a partir de la idea inicial del estudio de la representación del autor en la narrativa, el teatro y lo audiovisual. La hipótesis de partida que defiende Casas se justifica en la cantidad de creaciones que giran en torno al problema de la identidad. Un amplio espectro que va de lo individual a lo colectivo y un tipo de indagación metadiscursiva que, no obstante, se caracteriza a menudo por su carácter “lúdico”. Para Casas, este fenómeno de “ficcionalización de lo real” se propone como un desafío que pondría en entredicho los modelos adocenados de representación del yo, desde la autobiografía hasta el ensayo.

El campo de estudio al que nos referíamos antes es precisamente el parámetro a partir del cual se articula la división en capítulos. El primero está consagrado al teatro, el cine y las series de televisión. El segundo representa un breve intermedio en el que se apuntan ejemplos de creación en Internet. El tercer capítulo, más amplio, se dedica a la narrativa. Por último, el cuarto capítulo propone sendos acercamientos comparativistas entre la literatura y lo audiovisual.

El primer capítulo se abre con la reflexión panorámica de Iván Gómez en la que se combinan distintas manifestaciones autoriales en el ámbito audiovisual, desde el actor hasta la dirección. Para tal propósito, parte de algunos ejemplos pioneros en el cine (Chaplin, Keaton), pasando por un recorrido panorámico sobre el documental y finalizando su recorrido con series de televisión. “[E]l espectador se ve obligado a indagar y decir qué dosis de yo autorial se ha deslizado en la ficción o qué dosis de ficción ha invadido el supuesto yo”, concluye. El artículo de Casas confronta la aplicación de la teoría de la autoficción a nuevos ámbitos genéricos, particularmente las series de televisión, reconociendo los problemas del tránsito teórico de la teoría narrativa de la autoficción a otras artes, el autor colectivo, el actor, y la imagen como pilar autorreferencial en pie de igualdad con otras instancias. En un primer momento, Casas repasa dos autoficciones audiovisuales que toman como molde el documental: *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (2014) de Guillaume Nicloux o *I'm still here* (2010) de Casey Affleck, escrita a cuatro manos con su protagonista Joaquin Phoenix. Esta presentación sirve a Casas para ilustrar la distancia entre dos extremos de representación identitaria del autor. El primero parte de un episodio real que deviene en autofabulación y el segundo, desde una farsa inicial, desemboca en un territorio factual. Esta presentación de extremos sirve a Casas como introducción a un repaso de las series televisivas en las que se confunden realidad y ficción con especial atención a *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010) de David Trueba y el propio Jorge Sanz. En definitiva, Casas apunta a la tendencia de la construcción ficcional del autor (en el contexto amplio antes apuntado) en la que conviven la autoparodia y la reflexión metadiscursiva, como contrapartida a la inasibilidad de lo factual.

Mauricio Tossi basa su reflexión en el actor como parámetro de la autorreferencialidad a partir de la ampliación conceptual del “espacio autobiográfico” de Lejeune propuesta por Leonor Aurfurch con su “espacio biográfico”. Esta noción sirve de marco al autor para justificar su propuesta de una autoficción performativa en una doble vertiente ideológica y estética. La dramaturgia del actor, como modalidad creativa, nos conduce a un desplazamiento desde la encarnación a la corporización como ruptura entre el actor y su papel. El resultado fundamentaría su idea de autoficción teatral, basada en la promoción del yo actoral como pilar del giro subjetivo. Manuel Pérez Jiménez pone el acento sobre lo discursivo en las distintas categorías del “Teatro Verbo”. Entre ellas destaca la identificación de autor, director e interprete como vía dramática hacia la autoficción. Establece, para ello, una tipología previa del teatro desde finales del siglo XX, en la que distingue

Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro de Culminación y Teatro Verbo. Es este último, como dominio estético, el que encuentra su especificidad en “la disolución de las distintas facetas teatrales” [donde] el aspecto predominante es la *discursividad*”.

En el segundo capítulo, Julio Prieto propone un acercamiento intermedial a la autoficción en dos pasos. En la primera parte, expone su marco teórico alrededor de la autoficción, la intermedialidad y las formas de autorrepresentación en el ciberespacio, y más particularmente en el *blog*. En la segunda, examina la obra de Guillermo Gómez Peña en particular, como paradigma de otros creadores en el ámbito temático de “lo chicano”. El tema funciona como crisol en el que confluyen el contraste identitario y las apuestas formales derivadas del *blog*, que toman de la autoficción mecanismos y estrategias habituales, como la metalepsis o la *mise en abyme* al servicio de una poética del cuerpo. El artículo de Prieto incluye un anexo de once páginas en el que se incluyen ejemplos de las creaciones de Guillermo Peña.

En el tercer capítulo, Angélica Tornero aborda la identidad individual latinoamericana a partir de la narrativa de la violencia. Con la noción de transmodernidad de Dussel como punto de partida, la intermedialidad y la autoficción son puestas en cuestión, sobre todo a partir de su recepción y contexto. Las novelas de Rodrigo Rey Rosa, *El material humano* (2009), y Juan Gabriel Vásquez, *La forma de las ruinas* (2015), son los ejemplos en los que confluye una anegación del yo en la pluralidad de la identidad colectiva a partir del tratamiento ficcional de la idea de archivo. En este proceso, se pone de manifiesto la contradicción de esta idea —a través de la tensión entre lo factual y lo ficticio— con el propósito de despertar en un lector que se reconoce en el contexto histórico el ánimo de la reconstrucción identitaria.

José Manuel González Álvarez se centra en el estudio del peritexto fotográfico en las novelas de Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez, como área de intersección entre la intermedialidad y la autoficción. Más allá de la variedad de resultados narrativos de este binomio, este artículo pone de manifiesto con claridad el problema de la relación entre el probable subgénero y sus manifestaciones paratextuales en relación con la autoría y el pacto de lectura.

Javier Ignacio Alarcón centra su estudio en la autoparodia del peritexto fotográfico de Domingo Michelli en *Tristicruel* (2014). El autor concluye que lo más característico de este libro de cuentos es una autorreflexividad que se manifiesta a través de distintos mecanismos y estrategias: desde la metaficción hasta la *mise en abyme*.

Es el de Bénédicte Vauthier uno de los capítulos más interesantes y sólidos del volumen. Su reflexión comienza con un enmarque teórico nítido acerca de la autoficción y la intermedialidad (es sus distintas manifestaciones: autotextualidad, intertextualidad, interdiscursividad, interartialidad, e intermedialidad propiamente dicha). A continuación, Vauthier parte de un corpus que incia la referencia matriz de *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo, y completan *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella (2008) y *Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo. Vauthier, pese a calificar estas obras dentro de la “fábula del yo”, no las califica de autoficciones, limitándose al membrete de novela. En este contexto se sitúan formas complejas de textualización (desde la estilización hasta el *détournement*).

Enric Bou parte de la noción de latencia como concepto metadiscursivo en manifestaciones artísticas dispares que van de lo audiovisual a la narrativa. Su trabajo enlaza el film-ensayo de Sokurov *Francofonía: An Elegy for Europe* (2015) con el *Dietari* (1979-1980) de Pere Gimferrer, finalizando su viaje en el documental autobiográfico de José Luis García *La chica del Sur* (2012). Las tres obras se pliegan a lo que Gasparini denomina *tentation autofictionnelle*, con el nexos común de la “retención del tiempo en un momento de reflexión”.

Patricia López-Gay se ocupa de las relaciones entre literatura y arte visual desde la perspectiva opuesta, esto es, su mirada se sitúa sobre una serie de obras que coinciden en su “sed de habitar el fluir del tiempo”. Para tal propósito, la autora indaga en las relaciones del concepto de Derrida *fièvre de archivo* con la autoficción. La obra de Vila-Matas y Javier Marías, entre otros, sirve para ilustrar las relaciones en ocasiones ambiguas entre el valor de evidencia del archivo y el pacto de veracidad de Lejeune.

En definitiva, el interés de este libro reside, en parte, en la riqueza de los puntos de vista. El concepto de autoficción tiene un abordaje dispar, donde coexisten los planteamientos apegados al discurso teórico de la autoficción más o menos fijado en torno a las teorías de Gasparini y el primer Alberca, pero donde tiene también cabida la autofabulación de Colonna. No faltan ejemplos que buscan marcos ajenos a la autoficción, reemplazada por otros referentes como la “ficcionalidad” desarrollada por García Berrio y Albadalejo u otras propuestas teóricas. Es llamativo, sin embargo, observar la escasez de planteamientos que tratan de integrar algunas de estas manifestaciones artísticas a partir de las ideas de Lejeune, las precisiones de Genette o del último Alberca. Corresponde al lector y sus intereses juzgar lo heterogéneo del resultado. Resulta difícil compartir la conclusión de la editora

(“creemos prácticamente agotada la reflexión en torno a las relaciones entre la autobiografía en sentido estricto y la autoficción —aquella que Serge Doubrovsky inaugurara en 1977—”), en la medida en que ninguna de estas dos categorías parece dilucidada. ¿Cuál es la “autobiografía en sentido estricto”? ¿La del XVIII, la del XIX, la del XX o la del XXI? Y más allá, ¿alguien sabe a qué se refería Doubrovsky? Precisamente, la incierta autoficción de Doubrovsky presenta un marco altamente inestable. No obstante, creemos que es un acierto la apertura del campo de estudio de la autoficción más allá de la narrativa. En este sentido, el volumen constituye un hito en la posibilidad y posibilidades de la autoficción, que se convertirá, sin duda, en una referencia obligada en el ámbito teórico, además de aportar una guía de gran interés acerca de la creación contemporánea para el lector y el espectador.

ÍÑIGO AMO
Universidad de Málaga
i amo_1@hotmail.com