



Figuras y significados de la autonovelación

Alicia Molero de la Iglesia

UNED

Palabras-clave: Autoficción; Autobiografía; Novela autobiográfica; Narrativa personal; Escritura autorreferencial

La proliferación en las últimas décadas de obras con contenido autobiográfico, que sin embargo son publicadas como *novela* o *narrativa*, plantea el problema teórico

de determinar si esto que llamamos *autoficción* [1] responde a un nuevo modelo de la escritura autobiográfica -como pretenden ciertos autores y críticos y, sin embargo, desmienten numerosas autobiografías que se publican bajo la responsabilidad de quien habla-, o por el contrario no es más que un nuevo tipo de discurso novelesco, cuyo contenido autobiográfico se justifica, entre otras causas, por esa tendencia al subjetivismo que invade el arte de nuestros días [2]. Aunque la literatura de todos los tiempos exhibe muestras de la presencia explícita del autor en su creación, interesa especialmente indagar el especial carácter que dicha incursión tiene en la narrativa de la primera mitad del XX, puesto que el autobiografismo solapado que caracteriza las novelas líricas, poemáticas e intelectuales, tan en boga en las primeras décadas del siglo, y las más tardías de índole testimonial, aparecen como precedente del fenómeno que se disparará en la segunda mitad del mismo, con el retorno del intimismo y la reivindicación del sujeto. Ahora bien, atendiendo a los datos de su confrontación, observamos que, mientras la revalorización de lo subjetivo es el móvil que anima la autoficción de nuestros días, en las novelas escritas en tercera persona por Pérez de Ayala, Miró o Sender lo autobiográfico se justifica en función de las claves de historicidad, con la pretensión de atestiguar la *verdad* de la situación y los hechos ficcionalizados. Quiere decir esto que la novela de principios de siglo utilizaba el autobiografismo como testimonio, como aprovechamiento de la propia experiencia para reflejar la situación social, y no por la necesidad de autorrevelación que tiene el escritor de la segunda mitad; fuerza que le empuja a entrar a formar parte del acto y el producto estético. De este modo, el rasgo que determina la novela intelectual y la poemática será ese valor de biografía generacional que sostiene su contenido, diferenciándola de la abierta referencia personal del novelista en las últimas décadas, pudiéndose afirmar, en consecuencia, que aquellos autores se servían de la propia experiencia para denunciar la sociedad de principios de siglo y proponer una regeneración en la que no creen los posmodernos. Por el contrario, la mentalidad que anima esta tendencia artística en las últimas décadas está dominada por el individualismo, y conlleva un intento de contrarrestar los efectos igualizadores del entorno excesivamente vulgarizante que impone nuestra cultura (A. Molero de la Iglesia, 2000a).

La cuestión es que, contrariamente al enunciado responsable que lleva a cabo el escritor autobiográfico, el autonovelesco va a articular el relato sobre sí mismo en una estructura creativa, donde la semejanza entre la propia figura y el personaje que lo representa dependerá del discrecional grado de transposición del autor en su texto. Y será precisamente su voluntad de cuestionar la ineludible representación que busca el yo en la autobiografía (Szgedy-Maszak, 1986), lo que haga idónea esta fórmula referencial para reclamar la atención de muchos creadores, que de otro modo no hubieran convertido nunca su persona en objeto de la propia narración. La autoficción aparece así como un género consecuente con la vuelta al intimismo y a las formas verificadoras de la narración, que tanto demanda hoy un público entusiasmado con todo aquello que sea presentado como testimonio personal. Muchos de nuestros jóvenes autores optan por el relato sobre sí en su primera experiencia narrativa, como muestran los casos de Enriqueta Antolín, Sonia García Soubriet o Pedro Mestre, influidos ante todo por el éxito editorial que ha supuesto la penetración del material histórico en los mundos de ficción. Pero escritores de todas las edades, desde Jorge Semprún, cuya obra entera supone una reescritura de su propia vida, o Martín Gaité y Francisco Umbral, otro autor cuya escritura se inclina siempre a la propia referencialidad, hasta novelistas que se aventuran en una autoficcionalización solapada, como la que lleva a cabo A. Muñoz Molina en *El jinete polaco* (1991) o Antonio Prieto en *La plaza de la memoria* (1995), recurrirán a modos muy personales para constituirse en protagonistas de sus novelas. A pesar de la evidencia, la crítica, que ha venido observando desde la transición política el dominio en nuestra narrativa de ficción de la expresión intimista y la mirada hacia el sujeto, no siempre ha sabido interpretar el emergente sentido de la explícita alusión a sí mismo buscada por el

escritor de ficciones, como una manifestación más de la voraz irrupción que lo factual ha hecho en la ficción.

Pues bien, definitivamente extinguidas las especiales razones políticas que aislaron nuestra sociedad entre los años treinta y los setenta, el escritor español se sitúa en las líneas estéticas universales, entre las que destaca ésta de experimentar con la autorrepresentación, y a la que nuestros autores contribuirán con una destacada variedad de modelos. Estudiaremos este fenómeno literario sobre dos ejemplos representativos de los ochenta, como son *Penúltimos castigos* (Carlos Barral, 1983) y *Dafne y ensueño* (G. Torrente Ballester, 1983), y otros dos de los noventa: *Estatua con palomas* (Luis Goytisolo, 1992) y *Negra espalda del tiempo* (Javier Marías, 1998). Si algo revela una lectura simple de estos textos es que ninguno de ellos mantiene las pretensiones imitadoras del sujeto que caracteriza el enunciado autobiográfico, como tampoco las de justificarse con similares razones de escritura. Igualmente, mientras que el testimonio personal movido por intereses autobiográficos suele buscar la productividad del texto en criterios de contenido, en el esfuerzo imaginativo que despliega la autoficción prevalece la experimentación con los aspectos estructurales y técnicos, lo que, cuando menos, someterá la representación del sujeto a un juego de perspectivas, poniendo en entredicho los motivos singularizadores de la autobiografía.

En realidad, la peculiaridad discursiva de la ficción autobiográfica reside en que siendo, antes que nada, una empresa estético-lúdica, como texto autoalusivo abre a su vez un campo pragmático, donde muchos elementos apuntan a un estatuto intencional diferente de la novela. Aunque los móviles que G. May (1981) llama *racionales* parezcan ajenos al carácter creativo que lo novelesco imprime a su contenido - pensemos en lo alejada que se encuentra la autonovelación de las pretensiones de gloria del autobiógrafo, al tratarse de un discurso donde el protagonista suele venir tamizado por el tratamiento irónico-, en todos estos textos podemos encontrar razones autojustificativas por parte de quien allí se inscribe como personaje. Ningún ejemplo tan claro de maltrato a uno mismo que el que Carlos Barral dispensa al personaje que le representa con nombre y apellido, sometiéndolo tanto a la ironía y la parodia como al comentario distanciado de ese otro yo que narra; sin embargo, *Penúltimos castigos* también contiene una exposición de las causas que, al margen de la gestión de Barral como editor, decidieron la pérdida de las editoriales, dedicando el narrador su verbo más ácido a quienes colaboraron en la absorción de Barral Editores, por parte de la editorial Albor. También, en *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías busca el espacio y la ocasión para llevar a cabo su particular ajuste de cuentas, con algunas personas que protagonizaron acciones de influencia en el proceso o fortuna de *Todas las almas*. En este afán de poner las cosas en su sitio se enmarca el pasaje que cuenta las conversaciones del autor con Francisco Rico, sobre la presencia del crítico como personaje en dicha novela, o el asunto, a propósito de la versión cinematográfica de la misma obra, con el productor E. Querejeta; pero será especialmente duro al narrar sus relaciones con el editor J. Herralde, persona que, si bien no es nombrada abiertamente, viene definida de modo que no sea eludible su identidad. Cabría hablar incluso, en este apartado, de la continuidad que en el espacio autobiográfico de *Estatua con palomas* tiene la controversia familiar de los hermanos Goytisolo. El objetivo estético en la autoescritura de Luis Goytisolo se centra en la realización de una proyección verbal de la imagen cultural, utilizando como modelo de contraste la individualidad que mejor conoce, la suya propia. De este modo, con el relato de su vida y la reflexión sobre la misma se irán abriendo en el texto muchas expectativas personales, entre las que encontrará progresión literaria la conocida polémica sobre las diferentes visiones que los dos escritores tienen de algunos miembros de su familia (padre y abuelo principalmente), propiciando una vuelta más de la espiral de apostillas al tema, que han venido formando las sucesivas réplicas del autor y su hermano Juan.

Ahora bien, serán los móviles que May denomina *afectivos*, es decir, aquellos que sirven de alguna manera a la evasión del tiempo y la recuperación del pasado, los que mejor sintonicen con la narración autonovelesca. La búsqueda de la identidad tiene siempre pleno sentido en un discurso sobre el yo, pero la diferencia de esta indagación en la autoficción está en que se desarrolla entre fuertes implicaciones novelescas. La confesada intención de Torrente Ballester es *poseer las cosas del pasado mediante la literatura*, para lo que resultará fundamental realizar en *Dafne y ensueños* el rescate de las voces que dieron sentido a los primeros años, dedicando un amplio recuerdo a sus iniciadores (su abuelo, sus tías, los relatores en torno al fuego, los que llevaban a cabo una renovada representación anual de la perdida batalla de Trafalgar, los folletines románticos, las novelas, los libros de historia, etc.). Pues bien, gran parte de este aparato cultural será recuperable sólo en el plano de la fantasía, si bien dicho nivel siempre vendrá avalado por su correspondencia en el plano biográfico. Lo mismo puede decirse de *Penúltimos castigos*, donde a pesar de la novelesca representación que hace Barral de ciertos momentos de su vida, la configuración de la propia imagen vendrá dada por los motivos que giran en torno al desalojo que sufre del mundo editorial, tras la insustituible labor que llevó a cabo como divulgador cultural durante el franquismo, tanto como por la dimensión testimonial que hay en la descripción del grupo de intelectuales que constituía su círculo de amistades. A la capacidad historicista que tienen estas imitaciones del escritor en su ficción se mezclan otros rasgos personales más íntimos, como son los motivos psicológicos del fracaso personal y profesional, para concretarse en la conciencia de *catástrofe* que invade al personaje. Sin embargo, éste ha sido construido con una condensación de varias crisis, y viene circunstanciado por un momento anímico, muy determinado, que lo reduce a la potenciación de su tendencia al alcoholismo, la enfermedad, la esterilidad poética, el sentimiento de fracaso como editor y padre de familia o su conocida pedantería e intransigencia intelectual.

Ahora bien, las razones de índole histórica y psicológica, si bien son imprescindibles en el discurso sobre la problemática del sujeto, quedarán siempre en un segundo plano respecto a la razón estética en la autoficción. De acuerdo con la tendencia de la novela, en unos años en los que la obra en proceso ha pasado a ser contenido de la misma, los fines metaliterarios forman parte igualmente de la autonovelación. Un enfoque particular alcanza dicho aspecto en *Negra espalda del tiempo*, texto que aparece como parte de un proyecto artístico que sobreviene al autor por las repercusiones que tuvo la edición de *Todas las almas* en 1989, haciéndolo aparecer como consecuencia de una publicación y posible germen de las siguientes. El contenido narrativo del libro publicado en 1998 arranca de la siembra que *la novela de Oxford* supuso para futuros textos, al ser codificada por muchos de sus lectores (presuntamente implicados en la intriga) en clave semirreferencial, lo que provocaría especulaciones antes de su edición y reacciones tras su lectura. Todo ello es recogido, comentado y sobre todo explotado literariamente en este libro, que se presenta como parte de una red intertextual dependiente de un antes y un después literarios, al conectar con textos precedentes y anunciar a su vez otros proyectos de escritura derivados de las repercusiones de su publicación.

Definida por quienes la practican como la *aventura del lenguaje* (S. Doubrovsky, 1977), la autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto del enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela. Desde esta concepción se ve claro que, si bien la organización del discurso autobiográfico

en nuestros días se aleja de los cánones clásicos, para buscar un modo distinto y literariamente personal de narrar la propia experiencia -pongamos como punto de referencia, en tal sentido, el exquisito trabajo que Jorge Semprún lleva a cabo en obras como *La escritura o la vida* (1995) o *Adiós, luz de veranos...* (1998), cuando hace fluir el autodiscurso en torno a un punto elegido de la memoria para dislocar completamente el orden cronológico-, no por eso deja de funcionar el pacto autobiográfico establecido por la autoridad del hablante; algo así sólo ocurre cuando el enunciante declina su responsabilidad discursiva en la autoficción (A. Molero de la Iglesia, 2000d). Al afectar hoy por igual la exhibición de recursos novelescos a la narración autobiográfica y a la autonovelesca, no podemos buscar los rasgos diferenciales de esta última en su adopción de tales técnicas. El uso ocasional de las figuras narrativas de segunda y tercera persona, la ruptura con el orden cronológico y otros recursos novelísticos como el monólogo interior o la dramatización, que el escritor autobiográfico actual suele utilizar descaradamente, podrían servir para distinguir el actual discurso autobiográfico del paradigma de la ya superada autobiografía moderna, pero en ningún caso transformar el acto enunciativo en una invención. Como tampoco puede ser el carácter más o menos histórico del contenido lo que decida el estatuto de una obra, ya que toda autobiografía tiene sus silencios, deformaciones y presencia del mundo imaginario, al igual que la ficción autobiográfica puede *intensionalizar* sólo factualidades [3].

Así pues, la clave genérica de estos textos se encuentra en la propia estructura del discurso, estrategia narrativa que hará de la autonovelación un espacio con múltiples posibilidades para conjugar lo factual y lo ficticio. El material estrictamente biográfico podrá aparecer narrativizado en función de una invención comunicativa que sostenga la narración, tal como sucede en el relato que sobre sí mismo hace L. Goytisolo en *Estatua con palomas*, al venir justificado en forma de entrevista realizada al autor. También puede crearse una fábula a partir de hechos de la propia vida, haciendo una ficción tanto del fenómeno enunciativo como del desarrollo narrativo en sí, tal como construye Carlos Barral *Penúltimos castigos*. La situación narrativa (o supuesta interlocución) se plantea en este texto como el informe que el personaje dirige al psiquiatra que psicoanaliza su crisis, tras la muerte de Carlos Barral; aunque la mentira de la historia irá más allá del mero desdoblamiento, en dos sujetos narrativos que se reparten la atribución de las zozobras personales. Pero es posible, igualmente, que una voz fingida sustituya a la autobiográfica, impostando ciertas zonas del enunciado; caso de suplantación ocasional del autor en el que encajan *Dafne y ensueños* y *Negra espalda del tiempo*, pese a tratarse de dos textos con diferente orientación y alcance.

Cualquiera de estos modelos de autoficción exige que el discurso se disponga en distintos niveles narrativos, para articular una estructura jerárquica donde el sujeto inscrito se complica con técnicas de fragmentación y duplicación. Al respecto hay que considerar que mientras el desdoblamiento en un enunciado autobiográfico es puntual, y sólo puede producirse mediante figuras narrativas lexicalizadas que funcionan como *reglas de transformación implícitas* en la lectura (Lejeune, 1980: 48-49), en la novela autobiográfica el juego de voces suele contener un significado de disgregación y distribución del yo en diferentes instancias narrativas. Es así como Torrente Ballester textualiza su encarnación en héroes novelescos o históricos que sólo vivieron en la fantasía del personaje, siendo sus voces las que abran en el autorrelato la dimensión de lo imaginario. Similar desplazamiento del plano de lo real al de la ficción lleva a cabo Javier Marías, cuando sustituye a los personajes reales por otros novelescos que usurpan su identidad; pero, en el caso de este libro, será igualmente decisiva, a la hora de establecer el nivel de la invención, esa ocupación de la propia voz por parte de múltiples narradores-personajes con la que se instaura un complejo sistema de citación de discursos. Del mismo modo, el uso de técnicas novelescas para perspectivar el yo posibilitan a C. Barral desdoblarse en figuras textuales que representan diferentes dimensiones de su personalidad, y esa misma

elasticidad de la novela le va a permitir a L. Goytisolo mirarse a través de una figura histórica como la de Tácito, incrementando el significado del sujeto textual.

La autoficción, que apela a la confusión de instancias narrativas y extranarrativas - ya que eso es en realidad lo que plantea la presencia del nombre del escritor en la historia-, para cuestionar la erradicación que del autor ha llevado a cabo la crítica del XX, reivindica por un lado la subjetividad del discurso, mientras por otro busca el modo de duplicar y segmentar la identidad del yo desde un sistema de representación verbal, con estrategias como la modalización variable, la construcción laberíntica o el juego de espejos. Será la idea de multiplicidad del ser, que suele dominar el significado de la figura textual en la autonovelación, la que determine esa estructuración que lleva implícito el concepto que su autor tiene del propio sujeto. De ahí que las metamorfosis en personajes literarios o históricos, con las que Torrente Ballester se ficcionaliza en *Dafne y ensueños*, respondan a la relación que el autor quiere establecer entre la pluralidad de voces (orales o escritas) que fertilizaron la imaginación del niño, y las que dan origen a la actividad creadora del escritor. Por la misma razón, la fórmula que elige Carlos Barral está de acuerdo con la pretensión de textualizar su obsesión por la propia doblez personal, sentimiento al que se ve abocado por la certeza de vivir interpretando distintos personajes. Pero, como la escisión del sujeto en dos yoes tiene además en *Penúltimos castigos* el sentido del final de una vida y principio de otra, al liquidar un personaje para que otro le sobreviva, lo que el autor imprime en el texto es su necesidad de sacrificar ciertas facetas agotadas, para depositar la redención de la persona en otras nuevas. Más extraña resulta la disposición de *Estatua con palomas*, como se ha dicho, una arquitectura compleja que viene impuesta por el proyecto de Goytisolo de sobrepasar el mero relato autobiográfico, proponiendo el autor su biografía como exponente cultural. Este objetivo le llevará a transitar narrativamente de lo particular a lo universal, y al contrario, con el fin de conformar ese sujeto esencializador de lo humano que, en su pluralidad, el texto va a ir perfilando como complementación de lo irreplicable y lo recurrente del ser (A. Molero de la Iglesia, 2000b).

Por otro lado, la imagen que del propio sujeto quiere imprimir quien se autoescribe suele ser una dramatización de lo que el texto pregonaba en su discurso metaliterario; esto es algo que exhibe sobradamente Goytisolo en su obra, pero se hace igualmente notable en la de Javier Marías. La reflexión de éste último gira en torno a la idea de que la esencia del individuo, al igual que la del libro, no es otra cosa que ser *transcurso*, por lo que el valor que alcanzan uno y otro está en función de su acumulación del sedimento genético-cultural. La relación que establece entre el tiempo de la vida de un ser y las marcas de su paso por el mundo lleva al narrador a invocar tanto el recuerdo de las muertes de su madre, la de su hermano de pocos años o la de Juan Benet, como la de otros personajes con los que no ha llegado a tener más contacto que el de la lectura, pero a los que se va acercando con el descubrimiento de las obras que escribieron. De este modo, se abre con el texto la recuperación de vidas perdidas, haciendo efectivas dichas existencias una vez transformadas en literatura. La idea de existir en virtud del arte es uno de los temas que el autor de *Negra espalda del tiempo* plantea como reflexión, en un texto que representa precisamente el modo en que la ficción es intervenida por la realidad, a la vez que esta *ficción invasora* modifica la realidad contextual. Pero será el tema del enmascaramiento del sujeto, tanto por lo que respecta a la actitud de las personas que se sintieron protagonistas de *Todas las almas* al apropiarse de esos personajes, como en las distintas adopciones de los "héroes" que biografía, donde se encuentre ficcionalizada la noción de multiplicidad por usurpación de la identidad.

Luego, los procedimientos de autorrepresentación en una ficción autobiográfica tienen que ver tanto con la imagen que el autor quiere plasmar de sí mismo, como con sus planteamientos estético-representativos; de ahí que el concepto de novela que tiene Barral condicione esa intriga llena de personajes -históricos, enmascarados e

inventados- necesarios para la caracterización del entorno, a la vez que será la composición del espacio la que acabe por dar entidad al personaje en él inmerso. Es por eso también que la imagen de sí mismo se halla en *Penúltimos castigos* en función de sus relaciones de amistad, revelándose a partir de ficcionalizadas conversaciones que imitan otras imaginarias o posibles entre las personas que rodearon al escritor en su vida, ya que la novela representa discusiones y polémicas a propósito de temas artísticos, políticos o psicológicos con los intelectuales que, en algún momento, pasaron por Calafell para visitar al poeta. De igual modo, la de *Estatua con palomas* responde a la idea sostenida por Goytisolo de que discurso histórico y novelesco son intercambiables como medios para conocer el mundo; lo que le llevará a alternar en el texto el relato autobiográfico de un novelista y el novelesco de un historiador, en ambos casos partiendo de la metáfora como vehículo de comprensión. La alternancia del enunciado biográfico y el autonovelesco en *Dafne* y *ensueños* tiene el propósito de buscar, en la interrelación de los dos universos, la esencia personal y cultural que identifica el modo que su autor tiene de hacer literatura. Por eso, la trasposición del espacio de Serantes-Los Corrales al mundo fantástico de las *Torres Mochas*, en el que imaginativamente vive *Gonzalito*, no podía hacerlo Torrente Ballester al margen del tratamiento humorístico-maravilloso de la realidad que embarga toda su escritura; la sustitución del narrador autobiográfico por este otro fabuloso, que construye mitológicamente el espacio gallego de su infancia, aflora como complementación del fecundo ensueño infantil emanado de un entorno narrativo determinante para el futuro narrador de ficciones. Con claridad meridiana aparece en el libro de J. Marías la estrategia de narración, como respuesta al propósito de explorar las posibilidades combinatorias de lo histórico y lo inventado; intento que ya puso en práctica en *Todas las almas*, donde establecía un pacto fantasmático que en *Negra espalda del tiempo* pasará a ser claramente referencial, llevando al otro extremo el juego con los límites de las competencias del narrador autógrafa y el narrador alógrafa [4].

El hecho de que el material biográfico esté al servicio de los propósitos estéticos, y no al revés, afecta igualmente al nivel semántico de la autoficción, que no precisa cubrir las etapas de una vida, porque la figura del sujeto aquí es independiente de la amplitud y alcance temporal necesarios para realizar la imagen coherente que entiende el autobiógrafo (comprensible en su pasado y presente). La infancia y la adolescencia no son ciclos de obligada presencia en la ficción autobiográfica, como demuestran *Penúltimos castigos* y *Negra espalda del tiempo*, aunque suelen aparecer, en secuencias aisladas, analepsis relativas a estas épocas del personaje. Construida temporal y espacialmente sobre la anacronía, la de Barral está interesada en *poner en escena* la crítica situación que el autor experimentara en el agónico momento en que confluían la crisis profesional y la fisiológica, y sólo circunstancialmente el narrador hará alguna descripción emotiva de la infancia. Con un interés muy disminuido en lo que concierne a la figuración del yo, a pesar de lo que insiste el narrador en su plena identificación con el autor, la obra de Marías no sólo no construye un personaje que imite el transcurso del *bios*, sino que la referencia a sí mismo se limita al relato de unas cuantas acciones, aptitudes y reflexiones personales. Sólo en contadas ocasiones van a aparecer rachas de la propia vida, por lo que su protagonismo en el relato apenas sobrepasa hechos de índole literaria, apareciendo la autoalusión sobre todo en sus indagaciones librescas; e incluso estas apariciones del yo vendrán ligeras de carga referencial, por tener, generalmente, una función justificativa respecto al prioritario discurso especulativo, que no dejará aparecer la reflexión sobre uno mismo más que como abstracción. Pero puede ocurrir, por el contrario, que sea cualquiera de estas zonas remotas del recuerdo el objeto de la autonarración, como sucede en *Dafne* y *ensueños*, al ser en estos años donde Torrente Ballester busca y encuentra el sentido y las claves de su identidad literaria. Al igual que sucede en las incursiones que hace el narrador en ciertos recuerdos de las primeras etapas, en los textos interesados en recoger la problemática del adulto, también en estas otras se practicará un salto

narrativo, aunque a la inversa, dando cabida a la prolepsis para relacionar con hechos del pasado ciertas actitudes o facetas del personaje-escritor.

De un modo u otro, el significado del sujeto en la autoficción siempre será parcial, y por tanto deformante, respecto a la persona civil que dice representar. Otra cosa es la coincidencia temática, psicológica o ideológica que pueda darse entre textos de distinto estatuto genérico, dentro de la obra de un mismo autor, como demuestra el paralelismo existente entre la tercera entrega de las memorias de Carlos Barral, *Cuando las horas veloces*, y su novela *Penúltimos castigos*. La diferencia radica en que este último condensa y sublima al sujeto textual, según ese juego de reducciones y exageraciones de los atributos personales con el que Barral construye su personaje en la novela, y cuya realidad ha desmentido el autor varias veces en sus memorias. Importa resaltar, por tanto, la limitación del texto autoficcional a facetas y particularidades del yo o de la historia personal, pero también la liberación de la intimidad que propicia su protección tras el régimen de un relato de ficción, donde poder dramatizar los propios deseos o fantasías. La desvinculación de la responsabilidad del hablante, propia del discurso histórico, permitirá al autonovelesco poner en juego intereses psicológicos muy distintos a los que tienen cabida dentro del pacto autobiográfico, de la misma manera que su capacidad encubridora va a proporcionar la cobertura apropiada para el descubrimiento propio y ajeno, al tiempo que atiende a las expectativas de autodefinición del escritor. Éste podrá hacer uso abiertamente de todas las dimensiones de la expresividad, en virtud de un género, el novelesco, que en la actualidad supone el molde en el que encajan, técnica y temáticamente hablando, una amplia variedad de discursos.

Así pues, la ficción autobiográfica recoge contenidos personales del orden de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un estado psíquico o a una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales. Lo importante al respecto es que, al operar desde la desintegración del sujeto para darle otra vertebración, el texto adquiere un carácter compensador en cuanto producción de un personaje literario al que puede atribuirse, además de lo que el autor cree de sí mismo, lo que piensa que los demás ven en él, e incluso lo que sabe que no tiene ni ha sido pero considera que querría, podría o desearía ser o tener (A. Molero de la Iglesia, 2004). De cualquier manera, la autorrepresentación se ejecuta aquí con el juego de fantasía y realidad con que reconstruye quien escribe a quien actúa, filtrándolo a través de una identidad fingida, creando un personaje dotado de atributos propios y de otros deseados, o viviendo a través de él sus propios temores, sus dudas e incluso las experiencias que no tuvo. En función de las posibilidades que le ofrece una calculada estrategia narrativa, Goytisolo logrará mostrar los rasgos de su personalidad, expresándolo en la exposición que hace de sí mismo y mediante la duplicación de su conciencia a través de la voz de Tácito. También C. Barral encuentra en la autoficción un modo de representarse que haga posible plasmar la imagen más preocupante de sí mismo, elaborando un sujeto a partir de su escisión interna; de la misma manera que sólo en una ficción puede ser narrada su propia muerte y las reacciones de los amigos y la familia después de la misma. Por las mismas razones, la autonovelación constituirá el medio propicio para que Torrente Ballester pueda dar continuidad textual al relato de sus fabulaciones e imaginarias metamorfosis, dentro de otro que recoge autobiográficamente la infancia y la primera juventud del autor. Sus transformaciones en Julián o en Gonzalito suponen una complementación del sujeto biográfico, al incorporar ese mundo fantástico donde tienen legítima cabida las fábulas de las Doncellas Secretas, los desarrollos poéticos de Enrique, el rescate de Dafne que el personaje infantil realiza en clave onírica, o la imaginativa intervención del mismo para cambiar el signo negativo de la histórica batalla de Trafalgar. Igualmente, la naturaleza novelesca de la autoficción hará posible que J. Marías combine en su narración el propio autodiscurso con otros referidos, que dispersan el objeto del

relato, o que el texto haga una reescritura generadora de nuevas atribuciones a los personajes de *Todas las almas* (tan sospechosas de invención como las de la novela que comenta), abriendo una nueva zona de confusión cuando alude a las personas reales por el nombre que toman en la ficción.

Luego, al margen de la impostura enunciativa que marca discursivamente la autonovelación, existen otros muchos referentes en ficción autobiográfica que en nada responden a la realidad conocida o contrastada de quien escribe. Estas rupturas del personaje novelesco con el biográfico, mediante sistemas de deformación, ocultación o fabulación, propios de la autoficción, desvían la identidad textual desenfocando la figura del autor como referente. Comprobamos el grado y efecto enmascarador de dichas fórmulas en unas obras más que en otras: *Estatua con palomas* concentra su esfuerzo novelador en la creación especular, inventando un relato que recupera los libros perdidos de Tácito, para crear una figura con la que establecer un paralelismo cultural, a la vez que una demostración estética de su poética fundamentada en la indiferenciación discursiva del relato histórico y el novelesco (A. Molero de la Iglesia y J. Noblejas Ruiz-Escribano, 1994). *Penúltimos castigos* se construye ensartando el material autobiográfico en una intriga absolutamente inventada -la que vive el narrador- donde ni siquiera los hechos reales tienden a respetar la razón y momento históricos del suceso. La desfiguración de la realidad en *Dafne y ensueños* se consigue sobre todo con la creación de un mundo fabuloso, al tiempo que por la recreación literaria del relato heredado; es decir, la ficcionalización de la autoescritura no se ubica sólo en la posesión de la fantasía infantil del personaje, también surge cuando el narrador da rienda suelta al cúmulo de discursos (tradicción, cuentos, leyenda, etc.) que formaron el mundo de sus primeros años. Las historias que adornan esta narración se asimilan a las que componen el universo de otras novelas del mismo autor; en una y otras se somete a los personajes a un tratamiento literario caracterizado por su personal manejo del rasgo humano, la descripción irónica y la fabulación de la realidad. Por lo que atañe a *Negra espalda del tiempo*, el hecho de que el narrador reivindique continuamente su identidad con el autor exige que sea el texto, de entre los que aquí tratamos, que requiere una atención más minuciosa de la zona de ficcionalización que aparece ante el lector. El enunciado narrativo, asumido por Javier Marías, muestra claramente su objetivo de relatar vidas ajenas, desplazándose del autodiscurso a la citación de otros narradores, reales o ficticios igual da, entre los que se dispersa la voz del autor. Estas narrativizaciones corresponden a un narrador fabulador que, con fórmulas sustitutivas (de personas o nombres), convierte el discurso narrativo en un escaparate de curiosidades históricas y, ante todo, librescas. Cabría señalar aún otros cauces importantes por donde discurre la fantasía en esta narración de Marías, como es la creación de esa historia, a propósito de un hombre y una mujer que esperan el autobús y que él contempla desde la ventana mientras inventa sus vidas; será éste un relato desarrollado a partir de una penetración imaginativa de la visión, que forma parte del discurso narrativo, con la misma legitimidad de integración que las fotografías, en cuanto documentos incluidos por el autor buscando un efecto de realidad.

Llegando a este punto tenemos todos los argumentos para comprender el estatuto que adquiere el material autorreferencial en un discurso de ficción. La capacidad trópica de la autonovelación hace que ésta se revele como un soporte estético adecuado para recontextualizar e ironizar cualquier discurso, sin el contrasentido que supone parodiar contenidos de naturaleza científica dentro de un texto de tipo pragmático, ya que solamente un sistema representativo de discursos puede contener en sus infinitas realizaciones la dialogización de su propia materia sin incurrir en contradicción. Esta peculiaridad de la novela, puesta de relieve por Bajtín, la convierte en el mejor medio para cuestionar los pilares históricos de nuestra cultura, las convenciones sociales y sus manifestaciones, y en este caso también los principios que fundamentan el género autobiográfico en la imitación de la vida de quien escribe. Pero dicha discursividad es igualmente idónea para imitar los desdoblamientos de un

sujeto o la desintegración de su propia conciencia. Es precisamente la necesidad de mostrar la conciencia dividida y múltiple que caracteriza al sujeto de nuestros días, lo que obliga al escritor a buscar otros órdenes discursivos acordes con la posición del hombre en el mundo (Sagedy-Maszak, 1986), indagando formas textuales alternativas al enunciado autobiográfico.

Ahora bien, siendo cierto que todas estas ficciones autobiográficas muestran la identidad plural y dispersa del sujeto actual, también lo es que mediante ese intento textual de figurarlo por encima de sus fragmentaciones connotan una voluntad de aglutinación de la personalidad. Dentro del cuestionamiento estético-ontológico que encierra en sí misma la autoficción, también su discurso se sumerge temáticamente en lo que, históricamente, se reconoce como fundamental en para hombre: el amor, la amistad, el sentido de la existencia o la muerte; aunque es frecuente que tales valores se manifiesten radicalizados en las formas del erotismo, el desarraigo e incluso esencializando la vida en pura textualización. Estas últimas dimensiones que describen al yo posmoderno serán exploradas literariamente a través de diversos motivos, entre ellos el de la procedencia biológica y cultural que impone una diferencia social. En este sentido, mientras Torrente Ballester muestra un retorno a la herencia cultural, Goytisolo rechaza las similitudes familiares para apostar por la afinidad humana en contextos culturales paralelos, sean éstos generacionales o transgeneracionales. La conciencia que reflexiona en *Estatua con palomas* encontrará el sentido del hombre en los valores auténticos, que no son precisamente los dictados convenidos que históricamente configuran al sujeto en cada cultura; más bien al contrario, frente a estos condicionantes sociales, la búsqueda de los valores atemporales del ser humano aparece como un hallazgo de lo originario, una especie de Reserva donde el individuo puede liberarse de las variables codificaciones que adopta la cultura a la que pertenece. En cambio Javier Marías, cuyo texto sólo desvela un yo accidental, incide en el sentido de un sujeto en transformación para poner en entredicho las categorías temporales del pasado, el presente y el futuro. Motivado por la idea de que *es* todo aquello que *está escrito*, considera que la existencia no se sitúa en una *esfera propiamente temporal*, ya que sólo puede fijarla la escritura o *quizás solamente la ficción* (J. Marías, 1998: 363).

Para concluir, no está de más advertir algo básico respecto al especial estatuto intencional de la autoficción, como es el hecho ineludible de que, al contrario que el del autobiógrafo, el objetivo del novelista está en hablar de sí mismo sin responsabilizarse por ello del enunciado; así como que la autonovelación supone una fórmula ideal de continuar la vida en el arte, en cuanto que le ofrece al autor la posibilidad de narrarse de diferentes maneras, a través de una selección de sus dimensiones personales o desde distintas perspectivas, sean éstas de carácter histórico o imaginario. Por su régimen híbrido e impostor, resulta un vehículo apropiado para subvertir los códigos formativos y despolitizar al propio personaje, sometiéndolo a la ironía, la sospecha, la desfiguración y el fragmentarismo. De este modo, la serie de fórmulas que pone en marcha dicha discursividad queda inscrita en el espectro de causas y efectos que están en la base del proceso de elaboración que domina la literatura actual: la autorreflexividad como fundamento artístico, el enmascaramiento como procedimiento narrativo y la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su literatura. Luego, serán los signos de referencialidad personal y los de invención sobre sí mismo los que construyan una figura textual que, al margen de parecidos y fabulaciones, lo que hace es representar al escritor en su novela.

Notas

- [1] Fue S. Doubrovski quien utilizó por primera vez el término *autoficción*, para explicar y dar nombre a la transgresión del enunciado autobiográfico que él mismo llevara a cabo en *Fils* (1977). Otros escritores de la misma tendencia literaria, entre ellos Robbe-Grillet, Cl. Simon, N. Sarraute o M. Duras probarán, en la década siguiente, diversas formas de autoescritura, aunque en todos los casos desde el mismo enfoque creativo.
- [2] Analiza Eakin (1994) el hecho de que a finales de los setenta, es decir, justo cuando están triunfando las teorías sobre la *muerte del yo*, se impone la negación de la referencia y se predica el final de la autobiografía, muchos autores, incluido el propio Barthes, se vuelvan al texto referencial. También, a propósito de cómo la presencia del yo y el dominio discursivo de la autoalusión penetra el arte en general, comenta A. Caballé (1995) algunos trabajos significativos que en el caso del cine y de la música apuntan claramente a lo autobiográfico. No cabe duda de que, en la actualidad, cualquier relato que aparezca como signo de auténtica experiencia atrae la atención del receptor; sea divulgado a través de un soporte literario o cualquier otro medio de comunicación de masas, el interés se dirige hacia lo íntimo como dimensión de lo humano (G. Raabe, 1986).
- [3] Un estudio diferencial de la narración autoficticia y la autobiográfica se encuentra en *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (A. Molero de la Iglesia, 2000). Este análisis va a partir de la localización y descripción de los rasgos enunciativos y discursivos, en cuanto elementos que denotan la intención genérica del autor respecto a su texto.
- [4] La preocupación por las posibilidades de ficcionalización del propio autor (fantasmática o referencialmente), que Javier Marías intenta explorar en la práctica textual de *Todas las almas*, se revelará también teóricamente en un artículo de 1993. Esta razón poética persistirá en las reflexiones que, a propósito de aquella novela hace sobre la textualización de lo autobiográfico y lo inventado en *Negra espalda del tiempo*, donde la transmutación del narrador biográfico en un fabulador es un deslizamiento narrativo que no vendrá marcado por capítulos, del mismo modo que los proteicos personajes que ficcionaliza mutan en sus vidas.

Bibliografía

BARRAL, C. (1983). *Penúltimos castigos*. Barcelona: Seix Barral.

CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.

DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Hachette.

EAKIN, J. P. (1992). *En contacto con el mundo*. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul, 1994.

GOYTISOLO, L. (1992). *Estatua con palomas*. Barcelona: Seix Barral.

LEJEUNE, Ph. (1980). *Je est un outre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.

— (1991). “Nouveau Roman et retour à l’autobiographie”. En *L’auteur et le Manuscrit*, Michel Contant (ed.), 51- 70. Paris: Presses Universitaires de France.

MARÍAS, J. (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.

— (1993). “Autobiografía y ficción”. En *Literatura y fantasma*, 62-69. Madrid: Siruela.

— (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.

MAY, G. (1981). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MUÑOZ MOLINA, A. (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.

MOLERO DE LA IGLESIA, A. (1998) .“Los sujetos literarios de la creación biográfica”. En *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 525-536. Madrid: Visor.

— (2000a). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang.

— (2000b). “Autoficción y enunciación autobiográfica”. *Signa* 9, 531-549.

— (2000c). “Subjetivismo poético y referencialidad estética”. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, José Romera y Francisco Gutiérrez (eds.), 421-430. Madrid: Visor Libros .

— (2000d). “Ficción autobiográfica y autodiscurso en la narrativa de Jorge Semprún”. *Miradas y voces de fin de siglo*, A. Sánchez Trigueros, M^a Ángeles Grande Rosales y M^a José Sánchez Montes (eds.), 677-683. Granada: Asociación Española de Semiótica.

— (2004). “El sujeto complementario de la autoficción”. *Religión y Cultura*, L, 327-350.

MOLERO DE LA IGLESIA, A. y NOBLEJAS RUIZ-ESCRIBANO, J. J. (1994). “La función especular en *Estatua con palomas*. En *Novela Histórica* , J. Romera Castillo *et alii* (eds.), 301-309 . Madrid: Visor.

PRIETO, A. (1995). *La plaza de la memoria*. Sevilla: Guadalquivir.

RAABE, G. (1986). “La marché du vécu. En *Individualisme et autobiographie en Occident* (Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 20 de juillet, 1979), Cl. Delhez-Sarlet y M. Catani (eds.), 235-248. Bruxelles: Université de Bruxelles.

ROBBE-GRILLET, A. (1992). “Discussions”. En *Autobiographie & Avant-Garde*. Alfred Hornung/Ernstperer Ruhe (eds.), 119-129.

ROMERA, J., YLLERA, A., GARCÍA-PAGE, M. Y CALVET, R. (eds.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.

SEMPRÚN, J. (1995). *La escritura o la vida*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets, 1995.

— (1998). *Adios, luz de veranos...* Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Tusquets, 1998.

SZGEDY-MASZAK. M. (1986) "The libe and times of the autobiographical Novel". *Neohelicón* 13, 1, 83-104.

TORRENTE BALLESTER, G. (1983). *Dafne y ensueño*. Barcelona: Destino.

© Alicia Molero de la Iglesia 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

