

EL FALSO SOLIPSISMO DE LA AUTOFICCIÓN*

ANA CASAS

Universidad de Alcalá

Existe un importante consenso crítico en considerar la autoficción como consecuencia del hibridismo genérico, producto, a su vez, de la progresiva ampliación del espacio autobiográfico que ya venía fraguándose desde finales del siglo XIX (Arfuch 2002). Este proceso habría fomentado la apropiación, en el terreno de la novela, de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, así como el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. La influencia resultaría, sin duda, recíproca: la autobiografía también habría ido asumiendo estrategias formales propias de la novela e incorporado la ficción como elemento constitutivo de un género que en principio se inscribía en la órbita de lo referencial.

* Este trabajo, así como el libro en el que se incluye, forma parte del proyecto “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Ref. FFI2017-89870-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (España). Desarrollado entre el 1 de enero de 2017 al 30 de septiembre de 2021, dicho proyecto ha tenido como fin dilucidar las razones principales de la intersección entre las manifestaciones autoficcionales, en auge dentro del ámbito hispánico, y el llamado “retorno de lo real”, del que pensadores como Alain Badiou, Hal Foster o Slavoj Žižek llevan tiempo advirtiendo con relación a la cultura contemporánea occidental. Aunque matizadas, las ideas que este texto recoge han sido expuestas parcialmente en las introducciones a los dossiers monográficos publicados en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* (Casas 2020) y *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (Casas 2022). Agradezco a mi colega Anna Forné la lectura atenta de este texto, así como sus valiosas sugerencias.

Cabe puntualizar que, en los límites porosos entre los géneros, la autoficción más pegada a la autobiografía casi nunca ha buscado abarcar una existencia, sino subrayar momentos significativos del pasado. Suele incorporar por ello estructuras secuenciales y condensar las coordenadas temporales: por ejemplo, los escasos tres meses que abarca *El palomo cojo* (1991), de Eduardo Mendicutti; el año escolar en *La otra Sonia* (1987), de Sonia García Soubriet, y los breves años que van de la adolescencia a la primera juventud en *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), de Manuel Vicent. En estos casos, la experiencia se traslada, de manera precaria, aproximada, dubitativa, a un texto cuya acción (por muy escasa que sea) acaba gravitando en torno a los motivos clásicos de la narración personal: la vivencia del amor y el sexo, el duelo por la pérdida de los seres queridos, el desengaño de la vida y también, cómo no, la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisociable de la conciencia de quien escribe. En general, este tipo de obras busca poner en evidencia la inevitable literaturización que implica toda autobiografía, por lo que se multiplican los signos de artificio, como la supresión de la doble temporalidad propia del relato autobiográfico, el desorden cronológico o la multiplicación de voces y puntos de vista narrativos.

Esta perspectiva de la autoficción, centrada en el sujeto, de corte más bien naturalista, así como su increíble desarrollo y popularidad en las últimas dos décadas, ha hecho que algunos críticos perciban en ella un medio de construir historias narcisistas o ególicas, a menudo de escaso valor (Sibilia 2008, Mora 2013, Alberca 2014). En este libro queremos fijarnos, al contrario, en la conjunción de dos fenómenos epocales que inciden en el auge de la autoficción en nuestros días y que la convierten en una tendencia creativa increíblemente evocadora: la “pasión de lo real”, que atraviesa muchas obras contemporáneas (Badiou 2005),¹ y la pasión del autor. Si para Žižek lo que define el siglo xx es “the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality” (2002: 5), el autor —con sus implicaciones no solo

¹ Este libro, *El siglo* (2005), recoge las lecciones que Badiou impartió en el Collège International de Philosophie durante los cursos 1998-99, 1999-2000 y 2000-2001. El capítulo dedicado a la “Pasión de lo real y montaje del semblante” se corresponde con la clase del 10 de febrero de 1999. De él, Žižek toma la expresión “pasión de lo real”, así como el concepto que esta encierra y que obtiene cumplido desarrollo en su libro *Welcome to the Desert of the Real!* (2002).

discursivas, sino también ontológicas— aglutina en su propia figuración no pocos aspectos de ese real. La (omni)presencia del autor en muchas obras contemporáneas se vincularía al interés por las vidas ajenas y los llamados relatos reales, así como a una comprensión cada vez más autorreferencial de la obra artística. No obstante, mientras el realismo clásico “consistía en inventar ficciones que pareciesen realidades”, los textos actuales en los que con frecuencia se proyecta la figura del autor buscan “inventar realidades que parezcan ficciones” (Sibilia 2008: 223). Si, como sostienen muchos pensadores, la realidad ha perdido su capacidad legitimadora y, por ello, es objeto de continuo cuestionamiento, a la pasión de lo real habría que sumar la virtualización de lo real. Badiou ya había notado que “la pasión de lo real también [era] necesariamente la sospecha”, pues “[n]ada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real” (2005: 75). En Occidente, señala Žižek (2002: 11), los procesos de virtualización hacen que experimentemos “[the] ‘real reality’ itself as a virtual entity” (por ejemplo, las reacciones provocadas por la retransmisión del atentado a las Torres Gemelas, como si de una película se tratara). Ello explicaría también las fantasías en torno a una realidad que se descubre irreal en filmes como *El show de Truman* o *Matrix*, donde lo real altera definitivamente la esfera de lo ilusorio (Žižek 2002: 12-15).

La figura del autor no resulta ajena, ni mucho menos, a estos procesos de virtualización y espectacularización, pues participa de esa misma paradoja que señalan Badiou y Žižek con respecto a la pasión de lo real, ya que este llega justamente en un momento en el que la idea de realidad resulta muy escurridiza. Una paradoja, decimos, que la autoficción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del yo, no deja de explorar. “Ahora —como apunta Paula Sibilia—, dando otra inesperada vuelta de tuerca, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos” (2008: 225). Uno de esos recursos mediáticos involucra, sin duda, a la representación del autor —estetizado, ficcionalizado—, dentro de la práctica autoconsciente que es la autoficción. A través de ella se escenifica la dificultad de estabilizar su figura o, incluso, de privilegiar un concepto unívoco que la describa. El autor se resiste a existir solamente en un sentido o en otro y aparece, al contrario, como una noción problemática

y compleja, cuya conceptualización bascula entre las posiciones positivistas —que reforzarían la idea del autor como persona y, por lo tanto, se interesarían por las relaciones entre vida y obra, la biografía del autor o la autoridad atribuida a un texto— y otras nociones, como las desarrolladas por Barthes en “La mort de l’auteur” (1968) y Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), que entenderían el autor como un fenómeno textual o discursivo. En lugar de resolver esta dicotomía —como tampoco han podido resolverla los críticos—, los textos en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, sin alumbrar una respuesta definitiva.

En la línea de otras creaciones, la autoficción se ofrecería, pues, como un terreno para la reflexión artística, en la medida en que exhibiría su propio proceso de construcción y de elaboración poniendo en el centro al autor debidamente (des)enmascarado. Tan importante resultaría el disfraz (el yo ficcionalizado) como la factualidad (el yo empírico), en la medida en que su imposible yuxtaposición indicaría la distancia del semblante (de nuevo en términos de Badiou) con respecto de su real.²

Esta conexión entre lo real y el autor puede rastrearse ya en los trabajos de Paul de Man que han alimentado luego algunas de las teorías en torno a la autoficción. En 1979 —solo dos años después de que Doubrovsky publicara su novela *Fils*, dando el pistoletazo de salida al uso y expansión del nuevo término— el teórico belga puso en duda —en contra de las perspectivas pragmáticas de otros, especialmente de Philippe Lejeune (1973)— que la autobiografía pudiera depender de un referente, para concluir que la distinción entre ficción y autobiografía “no [era] una polaridad *o/o*, sino que [era] indecidible” (De Man 1991: 114). Para De Man, ficción y autobiografía compartían, pues, la retoricidad del lenguaje (en las dos es tropo, metáfora, desplazamiento), de manera que el *yo* se vería reemplazado por su (des)figura y el cuerpo del texto sería una *máscara* que sustituiría como la prosopopeya a la persona convocada³ (subrayo la palabra *máscara* porque es la que Badiou

² Solo se accede a lo real si se lo desenmascara, pero “hay que desenmascararlo al mismo tiempo que se tiene en cuenta lo real de la máscara misma” (Badiou 2015: 33).

³ Para la noción de prosopopeya, véanse los comentarios a Paul de Man de Pozuelo Yvancos (2006) y Catelli (2007).

utiliza también para hablar del acceso a lo real). Desde esta óptica, la verdad del texto autobiográfico no sería predicable fuera del lenguaje que (des)figura su voz, del mismo modo que la verdad de lo real tampoco es predicable fuera del semblante que busca su formalización. Desde esa óptica, llamaríamos autoficción, con Julio Prieto, a “la toma de conciencia y a la puesta en texto de [la] dialéctica [subjetividad versus alteridad] al momento en que el yo toma conciencia de sí mismo como ficción, eso que Paul de Man llamara *de-facement*: el ‘des-enmascaramiento’ del discurso autobiográfico, o el momento en que se hace visible la disyunción entre el yo que recuerda y el yo recordado” (2019: 227).

En consecuencia, toda esta artificiosidad de la que los textos autoficcionales hacen gala (hay quien ha visto en ellos una parodia de la autobiografía, como Darriueusecq [(1996) 2012]) no puede desgajarse del componente filosófico y ontológico que incorpora este tipo de manifestaciones. Pensamos, por ello, que la perspectiva contextual de la autoficción permitirá entender mejor cómo esta, lejos de construir historias autorreferenciales sin mayor trascendencia, problematiza nociones axiales del discurso artístico a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional. En la época de crisis de los grandes relatos y de la postautonomía del arte (Ludmer [2013] 2021) —liberada la literatura, supuestamente, de cualquier obligación anexa—, esta sigue reclamando “la reconexión con el contexto” (Todorov 2007) o, incluso, la “intervención en lo social” (Marx 2005). Su modo de expresar la autoconciencia artística llevaría a confiar en lo literario como modo de conocer el mundo, de arañar lo real, y de ofrecer explicaciones —aunque personales y subjetivas— a los diversos procesos sociales y políticos que nos afectan. Dicho con palabras de Patricia López-Gay, la autoficción, gracias a problematizar los géneros referenciales —en especial, la autobiografía— y condenarlos a estar bajo sospecha, pone en el centro del relato un “yo autoral [que] reconstruye ruinas de una realidad abiertamente permeable a la ficción” (2020: 38). Más allá de los elementos pragmáticos —que, con frecuencia, son los que se han destacado en este tipo de análisis—,⁴ la reflexión de López-Gay resulta per-

⁴ En un proyecto anterior, desarrollado en el marco del Programa Ramón y Cajal, abordé el análisis de la autoficción hispánica, asumiendo precisamente ese punto de vista. Véase como resultado Casas (2014).

tinente, en la medida en que los enunciados autoficcionales elaboran imaginarios que escenifican nuestra relación (fantasmática, traumática) tanto con lo real como con la figura del autor.

Partiendo de esta hipótesis, nuestro libro tiene como fin abordar la dimensión crítica de la autoficción, basada en la articulación del yo con lo real, todavía poco estudiada. Nos interesa atender a sus particularidades, observando cómo el giro subjetivo que afecta a buena parte de las producciones actuales permite pensar en la transmisión del conocimiento histórico, social y político como una experiencia fundamentalmente del sujeto. “La *psicologización*”, nota Catelli, “llevaría a una absolutización de la esfera individual de esa experiencia, lo cual supone la sustracción de la experiencia colectiva, su adelgazamiento” (2006: 19). Es decir, sería parte del sentir de nuestra época la preeminencia de lo sentimental, de lo afectivo, por encima de otro tipo de valores, de carácter más general. Pero la autoficción, además de expresar el escepticismo postmoderno que impide la comprensión global de lo real, también parece proponer respuestas al relativismo ideológico que niega cualquier tipo de verdad. Así, son muchos los textos autoficcionales que abordan asuntos políticos, sobre todo, de la memoria histórica. Entre los textos más conocidos, se recordarán, por ejemplo, *Maus* (1991), de Art Spiegelman, y *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, dos magníficas novelas gráficas que recurren a la autoficción para tratar temas que, sin ese componente de imaginación y distorsión que separa la autoficción de la autobiografía, serían difícilmente abordables: como se sabe, la primera versa sobre la relación de Spiegelman con su padre, un superviviente de Auschwitz, y la segunda, sobre la revolución islámica en Irán y el posterior exilio de su protagonista.

En el ámbito de la cultura hispánica destacan de manera notable las narrativas de la *postmemoria*⁵: otra generación (la segunda o incluso la tercera) distinta de la que vivió los sucesos narrados se interroga por una serie de acontecimientos (como hace Art Spiegelman con respecto a lo que su padre vivió en el campo de concentración). Se trata de obras que transmiten una memoria *mediada* sobre hechos que no han sido vividos en primera persona y que a los narradores les han sido legados por sus padres o sus abuelos junto con el trauma de la violencia, o que sí se han experimentado, pero siendo

⁵ El término lo usamos en el sentido que le da Marianne Hirsch (2012).

niños, por lo que su recuerdo de los hechos resulta inestable y fragmentado. Encontramos muchos ejemplos en la literatura de los hijos de desaparecidos de las dictaduras en Argentina y Chile o en la de los nietos de los que lucharon en la Guerra Civil española.⁶ Entre las más estudiadas cabe citar las novelas argentinas *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), de Laura Alcoba, *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, y *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* (2016), de Mariana Eva Perez; las chilenas *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, y *La dimensión desconocida* (2017), de Nona Fernández; así como las españolas *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), o *Lo que a nadie le importa* (2014), de Sergio del Molino. En todas ellas el yo autoficcional expresa la memoria del daño que se transmite de una generación a otra, gracias a recrear de manera imaginativa tanto lo sucedido como la identidad de sus protagonistas.

También el teatro, el cine, la televisión y, en general, las artes visuales se han ocupado de explorar estas cuestiones, con la ventaja, además, de usar la fuerza de la imagen: la expresión del yo autorial alcanza, en estos medios, enormes cotas de expresividad y persuasión, gracias a la ruptura de las convenciones y los pactos de recepción habituales, así como al involucramiento del espectador en la ficción.⁷

En todos ellos, se aprecia, por un lado, una “fuerte subjetividad” (Sarlo 2005: 127), que conduce a la expresión de lo íntimo —la vivencia individual, subjetiva— antes que la elaboración de un testimonio vinculado a lo colectivo, y, por el otro, la presencia de elementos ficcionales que contaminan de manera sostenida lo referencial (Logie 2015: 77). Estos relatos coinciden también en escenificar —a veces de una manera muy explícita— los mecanismos de construcción inherentes a toda memoria, incluidos los huecos,

⁶ Para un mayor conocimiento de las postmemorias autoficcionales, pueden consultarse el libro editado por González Álvarez (2018), el monográfico coordinado por Casas (2020) y, muy especialmente, los ensayos de Blejmar (2016) y González Álvarez (2021).

⁷ En el proyecto del Plan Nacional inmediatamente anterior a este (“La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales”, ref. FFI2013-40918-P, desarrollado en el periodo 2013-2016), nos interesamos precisamente por la operatividad teórica del concepto de autoficción en otras artes distintas de la narrativa. Nos ocupamos, sobre todo, de cómo se intersecan la representación del yo con los procesos de hibridación discursiva. Parte de los resultados de este trabajo conjunto se recogieron en Casas (2017).

los silencios, las incomprensiones. De este modo, dar cauce a la experiencia privada —combinando temáticas y formas codificadas de las escrituras del yo, como el relato de infancia y de la historia familiar o del duelo por la pérdida de un ser querido—, evocando a la vez —o transparentando— valores éticos fruto de vivencias compartidas por los miembros de una comunidad, coincide con el uso de estrategias de textualización del yo que transgreden códigos previamente evocados y que, en consecuencia, generan narraciones paradójicas como las que la autoficción promueve (Casas 2015: 174). A este respecto, Ilse Logie (2015: 78) llama la atención sobre cómo “en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada”.

La primera parte del libro, precisamente, lleva por título “Herencias y (dis)continuidades ideológicas”. Reúne una serie de trabajos en torno a las postmemorias, con la particularidad de que en todos los casos se introduce la perspectiva de lo intermedial como el mecanismo que agudiza la sensación de incompletitud y fragmentariedad, indisociable de toda reconstrucción memorialística. La sección se abre con el texto de Magdalena Perkowska, sobre las novelas *Ita*, de Mónica Albizúrez, y *La expansión del universo*, de Ramiro Sanchiz, publicadas en 2018 en Guatemala y Uruguay, respectivamente. Su originalidad reside, por un lado, en poner el foco en la imbricación de los distintos medios en la obra literaria —principalmente la fotografía— como estrategia de gran efectividad que permite “producir su entre-lugar de ambigüedad”, además de abrir “el camino de regreso hacia ese real donde persiste e insiste todo lo negativo de la condición humana”. Los protagonistas, pertenecientes a la generación intermedia que sufrió la dictadura, la guerra o la violencia de Estado siendo niños, indagan en el pasado familiar, auxiliados (intrigados, interpelados) por las fotografías que salen a su paso y que acaban evocando (más que revelando) horrores de los que, aun intuyéndolos, no tenían plena conciencia. Por otro lado, ambas obras constituyen un ejemplo de autoficción *descentralizada*, al no vincularse a las literaturas argentina o chilena —en las que la autoficción ha tenido un amplio predicamento— y no situar el relato al lado de las víctimas directas de la violencia, sino de los que fueron cómplices silentes de los horrendos actos que en estas novelas se relatan.

Siguen a continuación los trabajos de Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher, sobre la novela *Mi papá alemán. Una vida argentina* (2018), de Mónica Müller, y de Anna Forné sobre la producción cinematográfica de Andrés Di Tella. Si la novela de Müller reitera el esquema de la investigación a partir de la contemplación de fotografías —la hija que se interroga por los vínculos del padre, en este caso, con el nazismo—, en los filmes de Andrés Di Tella la memoria personal dialoga con la memoria colectiva gracias a incorporar todo tipo de materiales de archivo (clips de televisión, postales, cartas, etc.). Se trata en ambos casos de relatos de filiación en los que sus autores se preguntan por la herencia familiar en paralelo con la herencia nacional en el contexto de la postdictadura argentina.

Por último, Nicolas Licata y Lorena Amaro estudian la obra de la mexicana de origen argentino Verónica Gerber Bicecci, en dos trabajos tan distintos como complementarios. Hija de intelectuales revolucionarios exiliados en México, y cuya madre desapareció en extrañas circunstancias veinte años después de haber llegado al país de acogida, Gerber recrea el relato de filiación al privilegiar una poética de la sugerencia, basada en el desorden como principio constitutivo. A partir de la noción de “obra abierta” (Eco 1962), Nicolas Licata acomete el análisis de *Conjunto vacío* (2015), haciendo hincapié en la composición del texto, en concreto la acronología de los acontecimientos narrados, el uso de la metáfora del fantasma, la mezcla de tramas y la inclusión de imágenes, dibujos y esquemas geométricos que en algunas ocasiones ilustran o completan el texto, pero que, otras muchas, sugieren significados que no llegan a cerrarse, negando cualquier tipo de univocidad y desafiando también la referencialidad de lo narrado.⁸ Lorena Amaro profundiza en el cuestionamiento de la escritura y sus soportes a partir de *Mudanza* (2010) y *Conjunto vacío*, relatos que interpreta como una búsqueda estética por parte de su autora, a la vez que revela una profunda desconfianza de “la lógica representacional del lenguaje en una reflexión que es también política y que se interroga por otras formas de construir la subjetividad”.

⁸ Esta deriva de la autoficción, vinculada a la idea de “obra abierta en segundo grado” (Eco 1962) y de mimesis no realista, es la que Nicolas Licata ha querido explorar en su tesis de doctorado (2020). Véase también Licata, Teicher y Vanden Berghe (2021).

Los textos analizados en esta primera parte del libro poseen un enorme contenido crítico. Concebidos desde una gran diversidad de propuestas y perspectivas, transitan por distintos caminos, aunque siempre desde la modulación autoficcional, para desbordar el género del testimonio y superar sus usos retóricos, renovándolo y vivificándolo como expresión de denuncia y, a veces —no siempre—, de reparación. Desde la subjetividad radical del yo, exploran, por fin, los límites de lo representable, buscando devolver la voz a un nosotros silenciado.

En estos y otros ejemplos significativos, reimaginar lo colectivo en clave autoficcional implica ahondar en la memoria, que, como propone Jordi Ibáñez en su libro *Antígona y el duelo*, debe ser memoria compartida antes que colectiva. Una memoria compleja y plural, fruto de “las memorias enfrentadas, rotas, reprimidas y engañadas” (2009: 30), que, por ello, se niega a ser memoria oficial o memoria apaciguadora. En algunos casos, ello lleva a sus autores a formar familias alternativas, sobre todo, cuando la propia ha desaparecido o ha sido asesinada. Esta idea de comunidad Julio Prieto (2020) la interpreta como parte del proceso de resignificación de los imaginarios colectivos, que, distanciándose de los discursos revolucionarios de los sesenta, adoptan una lógica posthegemónica dentro del contexto neoliberal del nuevo milenio. Este mismo crítico, en un trabajo anterior y apoyándose en nociones de Jean-Luc Nancy ([1986] 2001) y Maurice Blanchot (2002), ve en un buen número de textos literarios y fílmicos de naturaleza autoficcional un nuevo modo de “pensar la comunidad sin erradicar la diferencia” (Prieto 2020: 50). La autoficción, como estrategia narrativa ligada a otras subjetividades que animan a vislumbrar horizontes políticos y sociales más allá del propio sujeto, se presenta, de este modo, como una categoría productiva que dota de espesor y significado a algunas de sus mejores manifestaciones.

Esto también concierne, y de manera muy palpable, a los textos autofccionales cuyo fin es articular la crítica del sistema patriarcal. De esta forma, artistas mujeres e integrantes del colectivo LGTBIQ+ parecen haber encontrado en la autoficción modos de individualización a través de los cuales explorar no solo su propia alteridad, sino también la pertenencia a una comunidad otra. En el ámbito hispánico, merecen celebrarse las obras de Sylvia Molloy, Lina Meruane, Cristina Rivera Garza, Marta Sanz o Gabriela Wiener, por citar solo algunas, además de las de los autores objeto de aná-

lisis en los capítulos que integran la segunda sección de este libro, titulada “Lugares de enunciación y disidencia sexual”: Camila Sosa Villada, María Moreno, Marcela Trujillo, Femimutancia, Sergio Blanco, Borja Ortiz de Gondra, Luisgé Martín y Bob Pop. Los caminos de la exhibición del yo que todos ellos emprenden a través de sus relatos no descartan la carnalidad del cuerpo —objeto de censura, pero también de goce y liberación— a través de la exposición impúdica e incluso obscena de este.

El primero de los trabajos, de Jordana Blejmar, propone un profundo análisis de la magnífica novela de Camila Sosa Villada *Las malas* (2019), poniendo el énfasis en la imposibilidad del testimonio —incapaz de recuperar el pasado y dar fe de la experiencia— y en cómo lo real solo puede “colarse entre los intersticios de la imaginación”. El yo travesti de la autora proyectada en el texto se configura, así, como una suerte de subjetividad vengadora que alcanza a dar voz a quienes solo han sido representados desde la mirada ajena y casi siempre como seres sufrientes, objeto de violencias despiadadas. En la novela de Sosa Villada, nota Blejmar, la confluencia de géneros tan diversos como el cuento de hadas, el testimonio o la novela de formación, aunados gracias a la creación de un lenguaje nuevo, exuberante, libérrimo, es capaz, a través de la autoficción, de reformular no solo lo privado y lo público, lo personal y lo político, sino también, casi más importante, las relaciones entre el yo y el *nosotres*. Un *nosotres* abyecto, animal, que, en su propia abyección y animalidad proyectada por la mentalidad biempensante, revela “el salvajismo darwiniano infringido en el cuerpo travesti en la historia argentina”.

La autofiguración transgenérica es también objeto de estudio en el trabajo de Julio Prieto, en este caso en torno a la novela *El affair Skeffington* (1992, 2013), de la argentina María Moreno. Partiendo del análisis de los valores del pseudónimo, la biografía apócrifa y la heteronimia, vinculados a la autoficción, Prieto explica cómo Moreno revela los mecanismos de invisibilización y exclusión de las autorías femeninas y *queer* dentro del sistema literario y propone el desvío de los convencionalismos artísticos, al plantear la existencia de genealogías alternativas, de mujeres, que llegan a desbancar del podio de la gloria literaria hasta al mismo Borges.

Parecida reivindicación de lo personal desde los márgenes se observa, lógicamente desde unas coordenadas bien distintas, en los cómics que Alfredo Guzmán estudia en su trabajo sobre Femimutancia y Marcela Trujillo. Am-

bas autoras, muy implicadas en los movimientos sociales por los derechos y las libertades de las mujeres y de la comunidad LGTBIQ+ de sus respectivos países, hacen del cuerpo no normativo —en un caso, el de la persona no binaria y, en el otro, el de la mujer obesa— un arma política con la que desafiar la ley social. La enunciación gay en el drama español autoficcional es el tema del trabajo de Mario de la Torre-Espinosa, quien vincula las temáticas de las obras de Ortiz de Gandra y Sergio Blanco, autores que autoficcionalizan sus experiencias como hombres gais, al cambio experimentado por el imaginario social con respecto a la diversidad sexual, así como al proceso de construcción identitaria que ha permitido a estos dramaturgos legitimar un tipo de enunciación distinta a la habitual o normativa.

A continuación, Gilberto Daniel Vásquez Rodríguez ahonda en la relación, a menudo problemática, entre la confesión, la rememoración y la condición de verdad. Para ello analiza, desde una perspectiva comparada, la autobiografía de Luisgé Martín *El amor del revés* (2016), junto con otras novelas de este autor consideradas autofccionales. La aproximación de sí mismo hacia la alteridad, a través del repaso a las diversas etapas de la vida como si de otro(s) se tratara, comunica una intimidad que nada tiene que ver con el recuento, a menudo impúdico, de las experiencias del yo, sino con la emoción que el autor es capaz de comunicar a sus lectores y que, como aprecia Vásquez, fluye entre lo real y lo ficcional, permitiendo atisbar verdades.

Cierra este apartado el trabajo de Iván Gómez sobre dos series españolas de televisión muy recientes: *By Ana Milán* (2020) y *Maricón perdido* (2021). Se trata de productos surgidos en un momento de expansión de las plataformas *online*, en detrimento del formato tradicional televisivo, el primero, proyectado en Atresplayer y el segundo, en el canal TNT de Movistar. Al margen del éxito de las series —mayor en el caso de *By Ana Milán*— y del cambio de paradigma con respecto a los hábitos de consumo de los televidentes, a Gómez le interesa explorar las estrategias autofccionales, alimentadas fundamentalmente por los paratextos y la proyección mediática de sus intérpretes y guionistas: si en la serie de Ana Milán las correspondencias acabarían en cuestiones que atañen a la vida sentimental de la actriz —y que bordean de forma muy superficial lo que podríamos interpretar como una leve expresión de la emancipación femenina—, en la serie de Bop Pop (pseudónimo de Roberto Enríquez), esas correspondencias revelan de mane-

ra cómica, pero poco complaciente, las dificultades de afirmar la condición sexual en un contexto familiar y social a todas luces hostil.

Los ejemplos mencionados ponen en evidencia el valor interlocutivo de la obra, al presentar un alto grado de reflexividad. La llamada a un receptor advertido, alerta a los mecanismos de construcción del relato y a los reflejos de la personalidad representada, a la vez que edificada, en el texto, alcanza especial relevancia en estas autoficciones que elaboran discursos críticos en torno a lo real. En esta línea creciente de politización del arte, la figura del autor/a no sale indemne. Nociones como las de *ethos*, *postura* y *paratopía* pueden ayudarnos a comprender cómo los creadores ocupan una posición singular dentro del campo artístico en el mundo del capitalismo global y cómo la autoficción escenifica las tensiones que se derivan de ello. El concepto de *ethos* engloba todos aquellos comportamientos verbales o discursivos generadores de una identidad literaria: “El *ethos* —advierte Dominique Maingueneau— no se dice, sino que se muestra en el acto de la enunciación. Situado, por su idiosincrasia, en el segundo plano de la enunciación, este debe ser percibido, pero no necesariamente explicitado en el enunciado” (2016: 135). Por su parte, para Jérôme Meizoz la “postura” [“posture”] implicaría la toma de posición singular dentro del campo artístico desde la doble dimensión de la conducta social y el discurso (2007: 21); es decir, cada autor buscaría distanciarse del resto, ocupando un espacio único en la escena artística no solo gracias a sus obras, sino también a sus manifestaciones públicas. En este sentido, la idea de postura se interseca con la de “paratopía” [“paratopie”]. Con ella Dominique Maingueneau alude al lugar paradójico que el autor ocupa con respecto al espacio social, en la medida en que pertenece a él y no pertenece a él: “L’œuvre littéraire surgit à travers les tensions du champ proprement littéraire; elle ne peut dire quelque chose du monde qu’en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l’impossible inscription sociale (dans la société et dans l’espace littéraire) de sa propre énonciation” (2004: 74).⁹

Es así que la *identidad* de los creadores se ve continuamente subrayada por los medios de comunicación que, de distintas formas, promocionan o visibilizan sus obras y, a veces incluso, sus personalidades. Las reseñas de sus

⁹ Para una mejor comprensión de los debates en torno a la autoría, puede consultarse Pérez Fontdevila y Torras Francès (2016).

libros, las entrevistas de las que son objeto, sus apariciones en la televisión o en la red, sus artículos de opinión, etc., todo contribuye a generar una cierta imagen del autor/a sobre la que no es posible ejercer un completo control. El papel público de los creadores influye, por lo tanto, en la recepción que hacemos de sus textos y en las equivalencias que somos capaces de establecer entre la persona y su proyección ficcional. Por eso, además de atender a los elementos de hibridación genérica y ambigüedad lectora, merecen tenerse en cuenta otros parámetros que vinculan la autoficción con las diversas formas de lo que Tisseron (2001) denomina “extimidad” o exhibición de la personalidad, algo que afecta de lleno al autor, en la medida en que la autoficción puede interpretarse como la formulación de una pregunta que queda sin responder en torno a quién escribe el texto: la persona biográfica o la figura textual.

Con relación a esta ambivalencia, la autoficción ofrece un amplio espacio para la reflexión. Sus protagonistas, en tanto que proyecciones autoriales, suelen ser escritores que meditan sobre el proceso artístico, su papel de creadores o su función social como generadores de opinión. Por ello, muchas de sus manifestaciones se preguntan, entre otros asuntos que atañen a la figura del autor, por el lugar que el escritor ocupa en la industria en la que los bienes culturales se identifican cada vez más con un producto que se ofrece para su consumo, por el lugar que ocupan en el canon, pero también en el *mercado*, o por la trascendencia de la propia obra más allá del yo.

Apoyándose en gran medida en los estudios autoriales, los trabajos que integran la última sección del libro, “Posturas de autor/a y posicionamientos ético-políticos”, indagan en algunas de estas cuestiones. Meri Torras lee *La insumisa* (2020), de Cristina Peri Rossi —último premio Cervantes— como el espacio en que tiene lugar la tensión autorial entre lo real y lo imaginado: la *autora implícita* que los lectores de Peri Rossi hemos identificado con el pasar de los años y de los textos (esa marca de autora que figura una voz personalísima) socava en la supuesta autobiografía que es *La insumisa* la (igualmente supuesta) referencialidad de la escritora. Torras completa el análisis ilustrando su tesis sobre el *desacato autorial* con el ejemplo de Flavia Company, desaparecida de su propia autoría, al haberle cedido ese lugar a dos de sus personajes: Haru, que firma

Ya no necesito ser real (2020), y Andrea Mallo, responsable de *La planta carnívora* (2021).

Desobediencia, insumisión con respecto a los cánones de género (en la doble acepción del término),¹⁰ es algo que Aina Pérez Fontdevila detecta con relación a la obra de Cristina Morales. Frente a los marcos enunciativos convencionales, Morales, como también Peri Rossi y Company, cada una a su manera, propone el continuo desplazamiento de los lugares asignados, como un simulacro de acción política que, sin embargo, no deja de querer llevar a cabo. Javier I. Alarcón, por su parte, se centra en la obra de Clara Obligado, escritora de origen argentino con más de treinta años en España, cuya *postura* contradice los discursos nacionalistas que a menudo dominan el campo literario. Los elementos de autorreflexión, presentes, por ejemplo, en la novela *Salsa* (2002) y el volumen de cuentos *El libro de los viajes equivocados* (2011), adquieren una dimensión performativa a la luz del ensayo *Una casa lejos de casa* (2020), en la medida en que este resemantiza el conjunto de su obra y hace explícitos determinados posicionamientos políticos de la autora como mujer migrante, feminista y de izquierdas.

También desde el feminismo, Patricia López-Gay aborda el análisis de *La lección de anatomía* (2009) y *Clavícula* (2017), de Marta Sanz, para quien el acceso a lo real se produce desde la “materialidad de los cuerpos”. La enfermedad de la autora proyectada en el texto deviene en ambos casos dolencia social, adquiriendo la representación del cuerpo un marcado valor político. Consciente de la ilusión utópica del lenguaje como medio de comunicación, Sanz atisba puentes, aunque precarios, entre el yo y el nosotros. Parte de esta idea se recoge en el trabajo de Mauricio Tossi en torno a las dramaturgias argentinas contemporáneas. Examina en este los lugares otros de enunciación que indagan en la alteridad histórica en una confrontación abierta contra las representaciones de los sujetos patriarcales, racionales y centralizados. Contra esas visiones reductoras de las identidades indígenas, *queer*, regionales, subalternas, etc., Tossi opone las obras *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) y *Carnes tolendas* (2009), en las que sus autores/actores —Federico León y Camila Sosa Villada, respectivamente— ahondan en la otredad comunitaria, en una (re)visitación de la Guerra de las Malvinas y la experiencia travesti.

¹⁰ Para las relaciones entre género y autoría, véase Pérez Fontdevila y Torras Francès (2019).

Por último, el capítulo de Manuel Pérez Jiménez explora los componentes surrealistas del subconsciente de Fernando Arrabal en las últimas obras de este importante dramaturgo. En ellas, Arrabal ajusta cuentas con acontecimientos de su pasado, cuyos extremos, si bien permiten explorar el mundo interior del autor, tienen también un componente que va más allá de lo estrictamente personal, incluidas las consecuencias de la delación de la que fue objeto su padre poco después de haber estallado la Guerra Civil.

Nos gustaría acabar contradiciendo la idea de que la proyección del autor en el texto participa de la “superficialidad absoluta” que Hal Foster atribuye al *pop art* y al hiperrealismo, así como del encuentro fallido de ambos con lo real. Con relación al *pop art*, y haciéndose eco de las reflexiones de Foucault, Deleuze y Baudrillard, Foster sostiene que “referential depth and subjective interiority are also victims of the sheer superficiality of pop” (1996: 128). “As an art of the *trompe-l’oeil*”, dice luego, “superrealism is also involved in this combat, but superrealism is more than a tricking of the eye. It is a subterfuge *against* the real, an art pledged not only to pacify the real but to seal it behind surfaces, to embalm it in appearances” (141). Los detractores de la autoficción parecen haber interpretado la expresión hiperrealista del autor que la autoficción promueve como una prueba de su vínculo con las formas de representación neocapitalistas.

Coincidimos en que la ficcionalización del yo revela, en cierto modo, formas de *ser autor* impuestas o facilitadas por la sociedad de consumo y que el deseo de autor responde a los modos de ejercer la autoridad con relación a un determinado sistema de producción cultural. Desbancado al autor de su lugar de privilegio —desde el que antaño analizaba la realidad, como apunta Marina Garcés (2011)—, este trataría de redefinir su relación con lo real, su paratopía, desde posiciones que no pueden ser más que individuales y subjetivas. Podría incluso darse el caso de que expresara la nostalgia por lo que una vez fue y significó en el seno de la sociedad. De lo que sí estamos seguras es de que expresa la ambivalencia entre *la ideología del texto*, como la define Foster (con la muerte del autor como consecuencia), y la pasión de lo real (y del autor) a la que se refiere Žižek como un modo de seguir recorriendo caminos para la comprensión de ese otro que está más allá de nuestra propia individualidad.