

Ana Casas (ed.). 2014. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. 311 pp.

Sentado no seu despacho Philippe Lejeune medita acerca do seu borrador. Sobre a súa mesa un cadro cartesiano enfrenta tres posibles pactos de lectura (o novelesco, a ausencia de pacto e o autobiográfico) e tres posibilidades de identidade nominal entre o autor e o personaxe (o nome impostado, a ausencia de nome, o mesmo nome). Dando por certo que o cadro se limita á autodiéxese o resultado é satisfactorio, si. Ben... máis ou menos. Quizais sexa preciso facer algún comentario. A novela aparece ben acoutada no cadro e tamén a autobiografía que en definitiva é o que lle ocupa. Está, si, ese recadro central de a cabalo entre os dous pactos e a anonimia. Pero en definitiva trátase do caso de máxima ambigüidade aparente. Por iso Lejeune completa o espazo escribindo a palabra *indeterminé*. Non obstante quedan dous recadros que non acerta a completar. O primeiro deles é o que en principio parece ofrecer menos problemas: o pacto autobiográfico non permite que o nome do personaxe sexa distinto do nome do autor. Lejeune decide deixalo baleiro. A fin de contas é o que pretende dicir, non? Vén de explicalo hai un momento. O segundo lévalle algo máis de tempo: Pode o nome do autor e o personaxe identificarse na entrada do pacto novelesco? Non. Non pode ser. Ou polo menos non se lle ocorre ningún exemplo. Se cadra o de Maurice Sachs en *Le Sabbat. Souvenirs d'une jeunesse orangeuse* (1946), cuxa reedición en Gallimard catorce anos despois presentou a obra como unha novela. Iso é. Trátase dun erro do editor, polo menos iso é o que debe percibir o lector. De novo deixa en branco un recadro. Maldito formulario.

Este é o principio probable da historia. Lejeune trazaba, case sen quere-lo, o esquema do particular campo de batalla da autoficción. Pouco despois,

talvez tamén sen querelo ou querendo máis ben promocionar a súa última novela, Serge Doubrovsky volve apuntar a ese territorio incerto na contraportada de *Fils* (1977). A indecisión e a dúbida dos dous profesores parecen marcar así o relato fundacional desta teoría, deste fillo. Ambos os dous se transforman en padrastrós dun padrastró, ese anaco de pel inesperado pero real que crece entre a uña e a carne.

As referencias a estas anécdotas xenéticas, en particular á exitosa invención do neoloxismo por parte de Serge Doubrovsky, acabaron converténdose nunha sorte de *captatio benevolentiae* dunha boa parte do que se segue a escribir sobre autoficción. A referencia, non obstante, é xusta e inevitable na medida en que sitúa con acerto a eclosión de distintas liñas de investigación a partir dun suxeito tan exitoso coma o seu bautismo pero tan incerto como o seu nome. Ao mesmo tempo localiza xeograficamente en Francia un interese cuxa repercusión máis aló fora escaso ata os últimos anos. Por último, a xénesese case novelesca desta teoría e esas dúbidas orixinais parecen ilustrar tanto a fascinación coma as reticencias da crítica.

24

Tras coordinar *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012) Ana Casas dirixe este volume colectivo dedicado á autoficción. Os quince artigos presentan un panorama actual tanto creativo coma crítico daquel territorio indeterminado ou baleiro que ascendía de esquerda a dereita e de abaixo a arriba por unha das táboas de *Le Pacte Autobiographique* (1973, 1975). Desde unha perspectiva múltiple, que vai da teoría literaria ao estudo crítico particular, os artigos que compoñen este volume apuntan á creación hispánica e amplían o campo de estudo a novas colonizacións deste xénero ou modalidade en cuestión no teatro e no cinema. Neste sentido, o interese de *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) é dobre. Desde un punto de vista teórico a mera concorrencia nas súas páxinas de distintos marcos teóricos, non sempre compatibles, acerca do aínda esvaradío ámbito da autoficción dá a medida da vixencia do estudo teórico. Doutra banda, a atención sobre un corpus hispánico vivo que transcende xa a narrativa para penetrarse noutros xéneros dá a medida da persistencia desta práctica literaria na actualidade.

O volume ábrese cun interesante estado da cuestión da editora literaria da obra, Ana Casas. Nel ofrécese un repaso breve, pero con moito interese, que abrangue a xénesese francesa da teoría da autoficción desde Serge Doubrovsky e Jacques Lecarme e pasando por Vincent Colonna alcanza as publicacións

máis influentes dos últimos anos que, como tamén demostran os articulistas deste libro, conflúen en gran medida nos traballos de Manuel Alberca e Philippe Gasparini. A continuación Casas fai un repaso da creación e a teoría hispánica no ámbito da autoficción e, para finalizar, fai un balance do momento no que se atopan as distintas liñas de investigación, antes de comentar os artigos de volume. De calquera modo o título do libro e a concepción do mesmo parecen apostar pola vertente exclusivamente fabuladora e novelesca da autoficción defendida por Colonna, en menoscabo da orixinaria acepción autobiográfica concibida de Doubrovsky como “relato de hechos estrictamente reales”.

Tras esta introdución o libro divídese en dous bloques principais, o teórico e o consagrado aos estudos críticos particulares que pecha a obra. Entre eles media un epígrafe híbrido denominado “Panoramas” que combina ambos os estudos e que ben podería lerse en primeiro lugar. Pensamos, ao dicir isto, nos artigos de Manuel Alberca e Ródenas de Moya que mostran ao lector a pluralidade de visións no estudo teórico da autoficción. Aínda que algúns autores observan unha certa diminución ou *impasse* teórico que aparece marcado pola publicación de *Autofiction: une aventure du langage* (2008) de Philippe Gasparini coma se una certa fatiga “La culpa ciertamente es de Gasparini” (Schmitt, A: 45) apoderouse dun ámbito que apaixonou á crítica académica, en particular a francesa, durante décadas. Se Schmitt explica o estancamento en parte polo declive deste modelo narrativo no ámbito francófono, este volume propónse rehabilitar o estudo da autoficción mostrando a súa vixencia na creación hispánica.

O primeiro capítulo do libro está consagrado aos estudos teóricos. Abre este apartado o estudo de Fernando Cabo Aseguinolaza quen cuestiona a importancia da identificación nominal de autor, narrador e personaxe, desprazando o seu interese cara a outros ámbitos da autorrepresentación autorial que xorden da súa lectura da noción de teatralidade de Michael Fried. A idea da teatralidade, que implica tanto a exposición do autor coma as expectativas acerca do espectador, serve a Cabo como nexo reflexivo para introducir outras ideas relacionadas co autor como a itinerancia (Edward Said) e a lectura, entendida aquí como “instancia de ficcionalización” (40) a partir da colonización da novela polo ensaio. Arnaud Schmitt, defende a súa particular perspectiva para o estudo da autoficción, a poética cognitiva, acudindo a diferentes disciplinas, desde a lingüística ata a neurobioloxía. Quen propuxera

a “autonarración” para paliar a inexactitude terminolóxica fundacional da autoficción, reflexiona aquí acerca das relacións de identidade do autor co texto e a idea de virtualidade fronte á ficción, fundamentando unha visión que trata de resituar a definición do xénero. Así, para Schmitt, os estudos da autoficción insistiron demasiado sobre a ambigüidade cando “su finalidad primera [...] es la de estudiar una transformación del yo en relato más ambiciosa desde el punto de vista literario en la medida que integra la virtualidad de nuestra vida psíquica, explora la figura del autor y piensa la identidad directamente en relación con el texto que la exhibe, y no como una entidad que le preexiste” (63). Susana Arroyo Redondo regresa á teoría de Gérard Genette exposta en *Seuils* (1987) acerca do peritexto e o epitexo para achegarse a algúns exemplos de autoficcións hispánicas dos últimos anos desde Javier Cercas e o seu *Soldados de Salamina* (2001) ata *El anarquista que se llamaba como yo* (2012) de Pablo Martín Sánchez, pasando por *No ficción* (2008) de Vicente Verdú entre outros exemplos. Para Arroyo a transgresión dos límites da personalidade autorial a partir da interacción do paratexto e a figura pública do autor propiciaría unha identidade dinámica que convida ó lector a unha procura e verificación incesante de información e claves de interpretación. Desde a filosofía Gilberto D. Vásquez Rodríguez estuda a natureza da verdade construída na autoficción e na literatura do recordo. A partir da noción de “condición de verdad” como instrumento de avaliación reflexiona acerca da memoria, a ficción, ou a mendacidade co exemplo do Enric Marco, ao que recentemente Javier Cercas dedicou o seu *El impostor* (2014). Para Vásquez en último termo a verdade das autoficcións non debería buscarse tanto no seu “contenido o [...] tratamiento de un tema, sino más bien en *el modo verosímil* en que esas autoficciones nos permiten generar contenidos imaginativos en torno a una suerte de contenidos que tendrían vinculaciones complejas con lo real” (102). Por último Javier Ignacio Alarcón e José-Luís García Barrientos amplían o campo de batalla da autoficción ao cinema e o teatro. O artigo de Alarcón parte dunha reflexión acerca da tipoloxía de autoficcións de Vincent Colonna proposta na súa *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), en particular acerca de dúas destas propostas: a autoficción especular e en menor medida a autoficción biográfica. O artigo cuestiona algunhas das estratexias relacionadas coa primeira, desde a metalepse á *mise en abyme*. *Stardust Memories* (1980) mostra a confluencia e solapamento destas dúas modalidades autoficciónais na película de Woody Allen. Pola súa banda García Barrientos nunha aposta suxestiva e arriscada trata de adaptar a estrutura teórica da autoficción ao xénero dramático poñendo de relevo tanto as liñas de conexión coma a fragilidade do

binomio. A problematización do pacto de identidade, a relación entre actor e personaxe ou a dificultade para trasladar a teoría narrativa á dramática, son algúns dos elementos a partir dos cales García Barrientos trata de resolver a aporía do teatro autobiográfico a partir da teoría da autoficción. Para iso acode tanto á definición de mínimos de Lecarme coma á ampliación do obxecto de estudo en Vincent Colonna. As reflexións de García Barrientos son ilustradas con exemplos diversos, desde *El álbum familiar* (1982) de José Luis Alonso de Santos ata *Tebas Land* (2013) de Sergio Blanco.

O segundo capítulo do libro ábrese coa aposta pola autobiografía de Manuel Alberca quen revisita o seu *Pacto ambiguo* (2007) matizando o seu afecto pasado pola autoficción e propoñendo un camiño de volta á autobiografía. Se esta obra era xa unha homenaxe explícita a Philippe Lejeune, Alberca comeza problematizando a idea do desigual prestixio literario da autobiografía e da novela. Neste sentido apunta, entre outros factores, ao esgotamento cíclico desta última que, como no último cuarto do século XX, faille volver a vista sobre a primeira. A pesar diso, e por unha serie de razóns de distinta índole, explica o éxito tanto entre a crítica coma entre os escritores e o público da autoficción. Non obstante, nese xogo de transvases, a marca de prestixio desta última levou, tanto a escritores, críticos coma editores, a ningunear a primeira, en virtude á suposta inferioridade creativa do modelo autobiográfico. Alberca transforma a indiferenza de Lejeune en certa suspicacia –polo menos como lector– ante un xénero errado que, parafraseando a Lenin, acerta a expor como unha probable “enfermedad infantil de la autobiografía” a partir de tres exemplos recentes, dous dos cales, dito sexa de paso, poden contrastarse con outras miradas críticas neste mesmo volume: *El anarquista que se llamaba como yo* (2012) de Pablo Martín Sánchez, *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo e “Porque ella me lo pidió” (2007) de Enrique Vila-Matas. Fronte a estes exemplos, Alberca que insiste en cinguir o seu punto de vista ao de lector antes que ao do teórico, propoñense outros tres de antificción. O termo, que toma prestado da teoría lejeuneana da práctica diarística, trata de insistir na factualidade, o compromiso e o risco, en definitiva, nunha certa predisposición ao desafío da veracidade que ilustrarían *Tiempo de vida* (2010) de Marcos Giralt Torrente, *Visión desde el fondo del mar* (2010) de Rafael Argullol “el mejor libro autobiográfico del siglo en curso” (166) e *No ficción* (2008) de Vicente Verdú, que tamén pode contrastarse neste volume. En definitiva, estas tres obras demostrarían a vixencia e a innovación na autobiografía española contemporánea. Pola contra Domingo Ródenas de Moya aposta pola

autoficción como unha modalidade da novela que persegue a súa particular verdade a partir dunha serie de exemplos da autoficción biográfica e especular de Vincent Colonna na creación hispánica recente: *La misma ciudad* (2013) de Luisgé Martín no contexto das súas obras anteriores, *El espíritu áspero* (2009) de Gonzalo Hidalgo Bayal, *Bilbao-New York-Bilbao* (2009) de Kirmen Uribe, *La luz es más antigua que el amor* (2010) de Ricardo Menéndez Salmón, *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo e *Vida de Pablo* (2011) de Carlos Pardo. Para Ródenas o éxito da autoficción non debe de entenderse desde o artificio e o descreimento postmoderno senón como “un impulso fecundante por el que lo real invade el dominio de la ficción a instancias de la ficción misma, fatigada de su enclaustramiento autorreferencial” (189). Daniel Mesa Gancedo pon de relevo a achega do modelo diarístico á novela no ámbito hispanoamericano os últimos anos. A concorrencia destas dúas formas narrativas problemáticas, diario íntimo e autoficción, é ilustrada a partir dun corpus de nove ficcións que adoptan a forma do diario entre 2002 e 2009.

O terceiro e último capítulo está dedicado aos estudos críticos. Natalia Vara Ferrero achégase á función da parodia en Enrique Vila-Matas a partir da súa *París no se acaba nunca* (2003). O artigo subliña o papel desta tanto na urdidoira dos veos que unen ou separan tanto á literatura e a vida coma na hibridación de xéneros que concorren nesta obra. Julien Roger propón *Varia imaginación* (2003) e *Desarticulaciones* (2010) da escritora arxentina Sylvia Molloy como exemplo dunha evolución literaria desde a práctica autobiográfica á autoficción. Apoiándose nas teses de Philippe Gasparini, Roger ilustra o carácter metanarrativo da autoficción, deténdose sobre todo na función da intertextualidade en ambas as obras. Lionel Souquet interésase pola autoficción hispanoamericana máis iconoclasta a partir da obra de Fernando Vallejo e do chileno Pedro Lemebel, recentemente falecido. Souquet une a estes dous autores a partir da idea de simulacro de Gilles Deleuze e do papel da homosexualidade situada no centro do caleidoscopio identitario da autoficción. Palle Nørgaard achégase á autoficción en éuscaro a partir de *Bilbao-New York-Bilbao* (2009) de Kirmen Uribe no contexto do boom da literatura da memoria da Guerra Civil e os anos do franquismo para partir do novo milenio. A contribución de Nørgaard artículase ao redor da noción retórica de autoridade en relación coa memoria individual e colectiva, a autobiografía, e sobre todo coa autoficción. Ana Rueda pecha o volume co seu estudo acerca de *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo. Rueda defende unha

lectura autoficticia de este *roman à clef* sobre as imposturas da vida universitaria subliñando a función da ambigüidade intencional do seu pacto de lectura e o recurso á docuficción entre outras estratexias que desestabilizan as expectativas do lector.

Atopámonos, en definitiva, cun volume colectivo que ofrece tanto ao investigador coma ao lector de autoficcións unha visión ampla e innovadora acerca dos novos camiños abertos na crítica e a creación hispánica de última hora.

*Íñigo Amo*