

El pacto ambiguo

- Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha desanimado, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías.

- No lo escriba en plan de libro de memorias.

- Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.

- O de desenebrarlos.

(Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, 1978)

MANUEL ALBERCA, Catedrático de E.U. de la Universidad de Málaga. Es autor de interesantes trabajos sobre Vida en claro, de José Moreno Villa, las memorias de Julio Nombela y la autobiografía de Juan Goytisolo.

LEXORDIO ALUDE, si bien con un deje despectivo, a un fenómeno que con posterioridad ha reclamado la atención de los críticos: la sorprendente abundancia de memorias y autobiografías publicadas en España a partir de 1975, que, desde esta fecha hasta hoy, superan en número a todos los libros de este tipo de los siglos precedentes (Romera Castillo, 1991:170) y cuyas múltiples y contradictorias causas han sido analizadas con finura y profundidad por Anna Caballé (1995:59-78). Pero en esta conversación entre un misterioso e innominado personaje y una escritora, llamada C. Martín Gaité hay algo más: se esboza la posibilidad de un nuevo modelo de novela para contar los recuerdos de una forma divertida. Para ser más preciso, la novela de Carmen Martín Gaité ensaya un tipo de relato en el que se mezclan lo fantástico y lo autobiográfico. En mi opinión, esta novela no supone ni una novedad absoluta ni un caso aislado, sino que forma parte de una manifestación novelística que, de manera notable, se desarrolla en los mismos años que la susodicha explosión autobiográfica.

En este artículo pretendo analizar este tipo de relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor,

narrador y personaje. Este fenómeno, sin estudiar, creo, entre nosotros, podría guardar relación con el autobiográfico, como se desprende de la cita inicial, y podría estar señalando (subrayo el condicional) un cambio o desplazamiento en la intención autobiográfica.

Pero, ¿tiene sentido catalogar un género literario nuevo justo cuando hay un acuerdo mayoritario en torno a la confusión e hibridación de todos los géneros? ¿No será este esfuerzo clasificador un contrasentido o un resto de ordenancismo anacrónico? La cuestión requiere, aunque sea brevemente, una consideración. Por supuesto que sería una incongruencia formalista establecer un modelo intemporal, con un origen comprobado y un deseo de perpetuación canónica hacia el futuro. Dicho planteamiento, además de reducir el fenómeno a un asunto de etiquetado externo, le privaría de rasgos vitales para su supervivencia literaria, como son la originalidad y la innovación. Por otra parte, este tipo de novela es en sí misma, como ahora se verá, un fenómeno de hibridación de formas, un género impuro e imperfecto, cuya mayor virtud quizá sea la congruencia con el paradigma inestable y contradictorio por el que se rigen las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo.

En el ámbito francés, el "invento" ha recibido gracias a su más destacado representante, Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977), el nombre de *autoficción*, término que asumo en aras de no propagar más neologismos, pero confieso que preferiría el de *autonovela*. ¿Es, pues, Doubrovsky el inventor de un género nuevo? Quiero adelantar que el fenómeno tiene en Francia una novedad relativa, y en la literatura española se pueden encontrar destacados ejemplos anteriores al periodo que estudio, pero sin duda este profesor y novelista francés es el que de manera más consciente e intencionada viene utilizando el resorte autoficcional y, sobre todo, encontró el nombre que ha hecho fortuna. En un volumen monográfico sobre el tema, J. Lecarme la define así: "L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman." (1994: 227) Esta definición presenta en apariencia una contradicción en los términos que puede romper los esquemas receptivos del lector, al proponerle un tipo de lectura

vacilante, pues si de una parte parece anunciarle un pacto novelesco, al tiempo le invita, por la identidad de autor, narrador y personaje, a una lectura autobiográfica.

La autoficción como ejemplo palmario de pacto ambiguo tiene algo de *antipacto* o *contrapacto*, una manera de emborronar la clara y explicativa teoría de Ph. Lejeune, de ponerla a prueba o de completarla, pero sobre todo de acotar un campo intermedio entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos "verdaderos" y los "ficticios". Salvo algunas excepciones, de las que más abajo doy ejemplos, la autoficción no debe identificarse con novelas de posiciones ventajistas (agredir en la impunidad o camuflar lo privado), sino que estaría en consonancia con el principio de la *simulación* por el que parecen regirse buena parte de las manifestaciones sociales o culturales de nuestro tiempo. Aunque aquí se identifiquen *autoficción* y *pacto ambiguo*, la primera no sería sino una de las manifestaciones que se acogen a dicho pacto, a la que cabe añadir las que V. Colonna incluye en su concepción autoficcional, más amplia e imprecisa que la aquí propuesta (Lecarme, 1994:228), o aquellas que de manera incierta se presentan entre lo real y lo ficticio, como ocurre con la *faction* anglosajona, es decir, una novela de hechos estrictamente reales, donde la fusión entre lo verdadero y lo inventado debe ser al menos tan perfecta como sugiere la unión de las palabras (*factual fiction*), que le dan nombre (Stone, 1982).

El cuadro 1 permite ver de golpe, de escenificar, quizá simplificándolo en extremo, el mecanismo de ambigüedad propuesto por la autoficción, que trato de diversificar y matizar en el cuadro 2. El resultado, como se ve, es un híbrido de pactos antitéticos, que pareciera ser un producto de ingeniería genética literaria. Algo de eso hubo en la génesis de la autoficción, pues de hecho Doubrovsky "concibió" su artificio a partir de una de las casillas ciegas que la teoría del pacto autobiográfico presentaba. (Lejeune, 1975: 28 y 31) En su teoría Lejeune había atisbado ya la posibilidad de esta variedad narrativa pero la desestimó, pues en la práctica no encontraba factible una ambigüedad tal y ... en eso llegó Doubrovsky con su novela ya citada, confundiendo al crítico francés, que se ha referido en dos ocasiones a este caso con la inteligencia y humor que le caracterizan. (Lejeune, 1986: 62-69; 1994: 5-9)

Pero, ¿existe la autoficción española? Personalmente, me inclino a pensar que existe en nuestra literatura un tipo de novela que, con sus peculiaridades propias y con menos justificación teórica que la francesa, responde a similar principio e intención que aquella. Mi propósito es, dentro de los límites espaciales de este artículo, demostrarlo y al tiempo llamar la atención sobre este fenómeno de importancia creciente, a mi juicio, en el panorama de la narrativa española actual y en relación oblicua con el auge autobiográfico antes enunciado. Esta es la primera aproximación, quizás no la última, por tanto provisional, y está encaminada a analizar el hecho y a suscitar también reacciones críticas a este tema que a algunos puede parecer resbaladizo.

Posiblemente, el principal obstáculo para la aceptación del género autoficcional, y por tanto de esta investigación, provenga de que la mayoría de los textos autoficticios subvierten de una manera sutil, pero eficaz, algunas de las ideas literarias comúnmente aceptadas. Existe, por ejemplo, un acuerdo casi unánime en torno a la idea de que una parte importante de la creación literaria hunde sus raíces en lo biográfico, en lo vivido o en lo imaginado o soñado por el autor, y que éste tiende normalmente a disimularlo, camuflarlo o recrearlo de manera artística. Pues bien, la autoficción opera con otra lógica, con otros mecanismos, y utiliza de manera evidente, consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica.

Paul Valéry acrisoló un concepto que ha tenido especial influencia en la literatura del siglo XX: "No hay que confundir nunca al hombre verdadero que ha escrito una obra con el hombre que la obra hace suponer." (Lecarme, 1994:246) Precisamente la propuesta y la práctica autoficcional es la contraria: confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que sin ambages *autor y personaje son la misma persona* en el presente, en el pasado o en el sueño, el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios. Es por esto por lo que creo que en

este campo de la autoficción no cabe el riesgo crítico del que advertía Alfonso Reyes al hablar de la investigación del componente autobiográfico en la obra literaria: "El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El yo es un mero recurso retórico" (1985: 129). Justamente la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real. Es posible que el lector, por los datos biográficos conocidos del autor, sea inducido por el propio texto, a manera de juego, trampa o falsa pista, a cotejar éstos con los del texto y a equivocarse doblemente, pues nada menos autoficcional, como se verá, que este tipo de comprobaciones orientadas a anular la ambigüedad que es la clave del género. A pesar de esto, no se me oculta la complejidad del fenómeno.

Con respecto a la novedad, se pueden rastrear numerosos ejemplos de autoficción en nuestra literatura con antelación al periodo acotado, que, al pasar, sospecho, inadvertida su peculiaridad, eran colocados en el "cajón de sastre" de la novela autobiográfica, o en la autobiografía sin más contemplaciones. Es indudable que en la narrativa española del siglo XX, posiblemente con anterioridad, se pueden encontrar relatos en los que el recurso autoficcional resulta evidente. Estoy pensando, por ejemplo, en la obra literaria de M. Azaña, *El jardín de los frailes*, en algunas novelas de Sender, singularmente *Crónica del alba*, en la trilogía de A. Barea, en la novela *Las Delicias*, de Corpus Barga, en la trilogía de Azorín sobre su personaje *Antonio Azorín* o en novelas de Unamuno, como *Niebla* o *Cómo se hace una novela*. Todos estos relatos nos parecen casos a tener en cuenta, entre otros posibles, y a los que el concepto de la *autoficción* podría alumbrar retrospectivamente. Por el contrario, estarían fuera del campo autoficcional que propongo novelas tan autobiográficas como las de Pío Baroja, p. e., pues en los personajes de Luis Murguía, de Fernando Osorio o de Andrés Hurtado, a pesar de los evidentes elementos biográficos de su autor, no hay, a mi juicio, ni un deseo de crear ambigüedad o inquietud en el lector, ni pretensión ni intención de configurar una imagen personal, como en las anteriormente citadas.

No es el momento de analizar estos textos, pues la investigación propuesta no pretende rastrear *ab origine* el fenómeno de la autoficción, sino estudiarlo en la actualidad, ya que ha sido en estos últimos años cuando ha alcanzado extensión, intensidad y significación sobresalientes. Así que dejamos para otra ocasión esta revisión histórica de la autoficción española en el siglo XX.

Ha llegado el momento, no menos arriesgado por cierto, de enseñar "mis cartas", de poner sobre la mesa, sin exhibicionismo, mi modesto *corpus*, pues soy consciente de que no satisfará por completo a nadie, como tampoco me satisface a mí completamente. En primer lugar, porque es incompleto—sólo veinticinco títulos en veinte años—, aunque pienso

(1983), de Paco Ignacio Taibo; *Dafne y ensueños* (1983), de Gonzalo Torrente Ballester; *El hermano bastardo de Dios* (1984), de José Luis Coll; *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa; *La otra Sonia* (1987), de Sonia García Soubriet; *Todas las almas* (1989), de Javier Marías; *Bruna* (1990), de Sonia García Soubriet; *Volver a casa* (1990), de Juan José Millás; *El palomo cojo* (1991), de E. Mendicutti; *Estatua con palomas* (1992), de Luis Goytisolo; *Contra Paraíso* (1993), de Manuel Vicent; *El dueño del secreto* (1994), de Antonio Muñoz Molina; *Una vuelta por el Rialto* (1994), de Marcos Ordoñez; *Escenas de cine mudo* (1994), de Julio Llamazares; *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), de M. Vicent; *La plaza de la memoria* (1995), de Antonio Prieto; *La propiedad del paraíso* (1995), de Felipe Benítez Reyes.

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad)	1. A = N = P (Pacto autobiográfico)	1. A # N A # P
2. REFERENCIALIDAD MÁXIMA	2. FICCIÓN (Pacto novelesco)	2. REFERENCIALIDAD MÍNIMA
*Realidad exterior, comprobable a veces por el lector		*Realidad ficticia que se postula textualmente.

(A: autor; N: narrador; P: personaje)

que es suficiente para atestiguar el fenómeno y sobre todo para hacer notar que se trata de una forma narrativa en alza si se observan las fechas de publicación: más frecuentes a partir de la década de los ochenta. Los 25 títulos anunciados, con su autor y en orden cronológico de publicación, son los siguientes: *Las ninfas* (1975), de Francisco Umbral; *Ya no es ayer* (1976), de Francisco García Pavón; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de Jorge Semprún; *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité; *Los helechos arborescentes* (1980), de F. Umbral; *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo; *El hijo de Greta Garbo* (1982), de F. Umbral; *Penúltimos castigos* (1983), de Carlos Barral; *Todos los comienzos*

Seguro que he olvidado algunas novelas que podrían responder al concepto de autoficción; otras, sin duda, no las conozco (desde ahora mismo queda abierto el buzón de sugerencias. Gracias anticipadas). Entre las que figuran, las hay de registros muy variados, como desiguales son también sus valores literarios, y seguro que los especialistas de ciertos escritores se sorprenderán de ver aquí a sus "autores", juntos y revueltos, con otros de mucha menor valía. Con respecto a la disparidad artística de los relatos, nada que objetar, pero éstos están en la "lista" en función del uso que hacen del mecanismo autoficcional y no de otras razones.

Mayor consideración merece la variedad de registros que presenta el *corpus*. Hay que destacar que todos cumplen los dos requisitos autoficcionales (cuadro 1) y por tanto de manera general deben considerarse autoficciones. Ahora bien pese a que su rasgo constituyente más destacado debería ser la ambigüedad, sólo algunas novelas citadas la consiguen completamente, tendiendo en unos casos hacia su frontera izquierda (la autobiografía plena) y en otros hacia su margen derecho, hacia la ficción novelesca. Es decir, no todos los textos conservan el inestable y confuso equilibrio entre lo “vivido” y lo “ficticio” que, como es propio de la autoficción, hace vacilar al lector por la manera de alterar las coordenadas convencionales, según las cuales solemos discriminar ambos planos.

En el **cuadro 2** intento especificar un poco más el campo autoficcional, lo que podría dar lugar, en futuras precisiones, a un desarrollo tipológico de la autoficción, y quién sabe si en esta “nueva nación” literaria, una vez establecida la “independencia” formal, no estemos fomentando el germen de pequeños países que, en estos tiempos de exacerbación nacionalista, reclamen a su vez también su “independencia”, cuando la de la autoficción aún no está segura.

Así, a ambos lados del centro autoficcional (¿la autoficción “pura”?) se abren dos extensas zonas de límites muy porosos con dicho centro y al mismo tiempo claramente delimitadas por los márgenes que establecen el pacto autobiográfico y el pacto novelesco en los extremos del pacto ambigüo. Establecido entre ambos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico en diferentes maneras y dosis.

En la **periferia A** (la llamo así sin ninguna pretensión centralista) el estatuto autoficcional se desvanece en parte, pues por un lado lo ficticio se desarrolla principalmente en el plano de la estrategia narrativa y de la voz que cuenta, o se hace evidente por la inclusión de algunos episodios o aspectos aislados de la trama claramente inventados, de modo que la ambigüedad que introduce la identidad del autor en el marco de un relato presentado como ficticio casi desaparece, aproximándose al campo autobiográfico canónico, en particular al llamado *relato de infancia* y

juventud, subgénero del que estarían próximas novelas como *Contra Paraíso*, *La propiedad del paraíso*, *Ya no es ayer*, *La otra Sonia* o *Bruma*.

Pero los compartimentos no son estancos y en nuestro *corpus* se pueden encontrar autoficciones que participan por igual de *lo ficticio-real* (periferia A) y de *lo ficticio-irreal* (periferia B) como sucede en la novela de Torrente Ballester, *Dafne y Ensueños*. Ésta es un particular relato de infancia en el que el autor evoca mediante su personaje infantil, Gonzalito, los orígenes familiares y personales, así como la razón de su dedicación literaria y al mismo tiempo desarrolla, en capítulos intercalados, otra historia de configuración legendaria, donde se yuxtaponen nebulosas historias mágicas, la búsqueda de Dafne o la modificación del resultado de la batalla de Trafalgar, en las que la novela se decanta hacia lo puramente ficticio, manteniendo sin embargo, el protagonismo el mismo personaje ya citado de Gonzalito. Sin embargo, lo propio de las autoficciones de la **periferia B** vendría dado por la manera fuertemente ficcionalizada con que se manipulan, se transforman o se irrealizan los evidentes datos autobiográficos de los que arranca el autor. Este esquema, más o menos conseguido, con mayor o menor integración de ambos discursos —el autobiográfico y el novelesco— lo encuentro, por ejemplo, en *El hijo de Greta Garbo*, *Los helechos arborescentes* o *La plaza de la memoria*, por lo que, a pesar de las notables diferencias entre ellas, me inclino a situarlas en la periferia B.

Si tuviera que elegir un ejemplo acabado de autoficción (**centro autoficcional**) entre los 25 propuestos, sin ninguna duda me decidiría por *Todas las almas*, de Javier Marías, quien ha partido de manera consciente del modelo de autoficción (aunque él no utiliza el término) para transgredirlo con una intención de radicalizar el principio de ambigüedad que preside el género. Además el autor no sólo ha “practicado” la autoficción, sino que ha reflexionado con mucho acierto sobre el asunto en sendos artículos (1993) y anuncia una futura novela, todavía en taller, cuyo protagonista es el escritor Javier Marías. De hecho ésta sería *mi modelo* de autoficción, al que se podrían añadir *El dueño del secreto*, de Muñoz Molina o *Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa, etc. Pero creo que no conviene normatizar en exceso el asunto, de hecho este *corpus* dibuja un campo autoficcional amplio que, como

fenómeno literario impuro y limítrofe, entra en contacto con otros territorios fronterizos, de tal modo que, si se pensase en un *canon*, sería para ser transgredido y producir así efectos de ambigüedad más intensos.

Todas estas novelas, sean del centro o de la periferia, las considero autoficciones, y su especificidad está reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble, el no ser ni novelas ni autobiografías, o ser ambas cosas de forma imperfecta. Desde luego no se trata de memorias o autobiografías vergonzosas ni escondidas y, aunque puede haber camuflaje o disimulo, no es esto lo principal, sino el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector.

He dicho antes que estos relatos, ya por la forma ya por el peritexto (título, portada, solapas, contraportadas, exordios, etc.), se presentan como *novelas*, pero la lectura del texto o de las informaciones paratextuales (reseñas periodísticas, críticas, notas editoriales, entrevistas con el autor, etc.) pueden reducir o modificar las expectativas novelesco-ficticias del lector y orientarlas en una dirección referencial o autobiográfica, introduciendo factores de ambigüedad más o menos persistentes o logrados, en los que cumple un papel fundamental la identidad nominal de autor y personaje, como se verá más abajo. En los casos en los que la denominación *novela* aparece, bien de manera destacada en la portada, bien de forma más discreta en la contraportada o solapas del libro, la propuesta de lectura que se hace está bien clara: se nos propone leer un texto de ficción y su pertenencia a dicho género no deja lugar a dudas. Es verdad que esta clasificación en algunos casos escapa al control del autor y se puede entender como una decisión editorial o mercantilista. Un caso curioso, por inusual, lo constituye el libro de Paco Ignacio Taibo, *Todos los comienzos*, que, a pesar de incluirse en una colección de Argos Vergara, titulada *Biblioteca personal*, quiso ser bautizada de novela por su autor, aunque la editorial prefería el de memorias. Finalmente, la solapa trasera del libro recogió la disputa y dejó abierta la cuestión, reforzando, no se sabe si voluntaria o

involuntariamente, la especificidad autoficcional de la novela.

Sin embargo, no son tantos los autores que renuncian en la actualidad a controlar estos aspectos de su publicación, pero de cualquier modo al permitir o delegar en el editor esta función aceptan la clasificación ficcional, o al menos no dicen taxativamente que se trata de memorias, autobiografía o recuerdos, lo que diluiría la ambigüedad novelesca. No obstante hay siempre casos especiales y entre nuestros seleccionados también se encuentran. Sin duda uno de los más problemáticos es el de *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún. A algunos puede sorprender la inclusión en el *corpus* de este singular libro memorialístico. No quiero ignorar ni pretendo cambiar lo evidente: no cabe ninguna duda de que se trata de un texto referencial sometido al pacto autobiográfico y su lectura se hace principalmente desde ese punto de vista, pero creo que en esta obra hay suficientes elementos ambiguos que problematizan y enriquecen el texto. Con él Semprún ganó el premio de novela Planeta de 1977 y en un lugar destacado de la portada de la primera edición aparece la denominación de novela. Textual y peritextualmente todo indica que estamos ante un libro de ficción, pero precisamente, porque la editorial sabía que todo el mundo podía conocer la clave de esta historia real de la clandestinidad antifranquista, no utilizó otra denominación como la de memorias, sin importarle, buscándolo quizás, que el título sugiriese cierta ambigüedad al lector. Pero, ¿fue sólo una cuestión comercial la que alentó a la editorial y al propio Semprún, que podía haber impuesto posiblemente otra denominación? Creo que no, porque en el texto y en la intención del autor hay una pretensión ficcional, un deseo de verse a sí mismo y a ese *alter ego* clandestino como un personaje novelesco y a cuestionarse incluso la realidad del propio personaje y de la historia, de los que se encuentra ya tan distanciado en el momento de la escritura. En fin, trata de mostrar la alienación fantasmática del activista y la realidad novelesca de un mundo real que ahora en la distancia le resulta increíble. Para mí está claro que este mismo planteamiento no está vedado al discurso autobiográfico, pero me sigo interrogando por qué no utilizó el marco convencional del pacto autobiográfico: ¿una manera de quedar más libre? ¿un distanciamiento novelesco que objetivara lo

CUADRO 2

P. Auto- biográ- fico	PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL			P. No- velesco
	PERIFERIA A	CENTRO AUTOFICCIONAL	PERIFERIA B	
Auto- biografía plena.				Ficción plena.
Acepta- ción del referen- te como «real».	<p>1. A = N = P</p> <p>2. FICC. PERSONAL</p> <p>* — Invención: lo ficticio-»real».</p> <p>* — Ambigüedad: prox. pacto autbf.</p>	<p>1. A = N = P</p> <p>— 2. FICCIÓN PERSONAL —</p> <p>* Mezcla indisoluble de elementos «ficticioautobiográficos».</p> <p>* Vacilación lectora: Ambigüedad plena.</p>	<p>1. A = N = P</p> <p>2. FICC. PERSONAL</p> <p>* + Invención: lo ficticio «irreal».</p> <p>* — Ambigüedad: prox. pacto nov.</p>	Acepta- ción del referente como «irreal».

(A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; — menos; +, más)

vivido? O por el contrario ¿una manera declarada de confesar la complejidad de la historia narrada y de reconocer la subjetividad con la que afrontaba este punto tan espinoso de la lucha antifranquista? Por otra parte, este relato no está tan lejos de otros textos novelísticos del mismo autor y de hecho en él se mezclan elementos ficticios y reales de novelas como *El largo viaje* o la inconclusa *Palacio de Ayete*, de la que *Autobiografía...* incluye largos fragmentos.

En alguno de los libros seleccionados, la ambigüedad y vacilación lectoras provienen de la indefinición del género, que algunas editoriales como Destino o Anagrama suelen omitir, con una evidente intención de prestigiar el producto, eligiendo la denominación de *relato*, *narración* e incluso *texto* y evitando la de *novela* por considerarla banalizadora de su producto. Pero sea *texto*, *relato* o *narración*, la indicación realizada, normalmente en contraportada, orienta la lectura hacia la ficción, o al menos no implica que no lo sea, y en ningún caso dice o advierte que se trate de algo autobiográfico o verídico, al mismo tiempo que, como decíamos arriba, deja entrever, por mecanismos textuales o por estrategias peritextuales, pistas y falsas pistas por las que se induce al lector a una lectura en vacilante clave: ¿ficción y/o autobiografía?

Algunos de nuestros novelistas insertan breves prefacios o prólogos que invitan, advierten o amonestan al lector sobre cómo deben ser leídos sus libros, pero estas indicaciones genéricas, más que a guiar, parecen orientadas a intensificar la indeterminación del género y la confusión de planos en el lector. A manera de ejemplo bastarán los que colocan en el comienzo de sus novelas J. Llamazares y J.L. Coll. El de Llamazares invita a leer el libro simultáneamente como ficción y autobiografía, porque *toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción*, pero sin dejar de aclarar que su libro es una novela *por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía*. El exordio de Coll insiste en la misma indeterminación, pero añade algunos motivos propios:

en este libro no todo es novela ni todo es ficción. Repito que todo lo que acontece sucedió, o pudo haber sucedido así. Que todo lo que no sucedió, pudo haber acontecido, y que se mezclan en mi recuerdo realidad y fantasía de manera tan estrecha que ni yo mismo podría separar la una de la otra sin temor a confundirme.

Ambos exordios no resultan muy aclaratorios al menos para un lector que exigiese una delimitación entre lo ficticio y lo autobiográfico, pero ambas tienen el valor de esbozar, cada una en su estilo, una

sucinta teoría de la autoficción, pues coinciden en el carácter novelístico-autobiográfico de sus obras, insistiendo en la indefinición como programa literario.

Sin embargo estas indicaciones peritextuales muchas veces quedan como advertencias de la peculiaridad de las novelas que se van a leer, pero creo que su efecto sorprendente o ambiguo se diluye en la lectura, si el texto no redonda de manera integrada o calculada en dicha vacilación, tal como por ejemplo hacen Azúa, Muñoz Molina y Marías, que jalonan con humor e ironía su relato, llenándolo de pistas o engaños que orientan y confunden, muestran y ocultan de manera alternativa: lo que allí se cuenta es mentira y verdad, ficción y autobiografía en proporciones y secuencias imprevistas e indeterminadas.

En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total. Por ello leer las autoficciones en clave exclusivamente autobiográfica, es decir con afán de comprobar los datos biográficos conocidos para contrastarlos con los elementos ficticios, puede ser lícito y a veces inevitable, pero conviene reseñar que este tipo de lectura conlleva la disolución del efecto autoficcional, basado, como vengo diciendo, en la fluctuación entre lo novelesco y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro. Ahora bien, la misma simplificación se produciría si se leyese estos libros como novelas totalmente ficticias pues, sin considerar ese anclaje referencial en la biografía del autor, se perdería ese penduleo desarrollado por el texto y que el lector debe seguir si no quiere perderse lo mejor de la autoficción: el juego de planos e identidades.

La evidencia de que no se trata de novelas sin más, es decir, de relatos ficticios, con referencialidad tenue, se demuestra por los efectos que alguna de estas autoficciones engendran, similares a las provocadas por los textos declaradamente autobiográficos. El estatuto novelesco conlleva prácticamente una declaración de irresponsabilidad, pues al tratarse de una novela lo que allí se enuncia debe ser entendido como ficticio y excluye cualquier tipo de responsabilidad legal. Esto es al menos lo que sucedió a

Carlos Barral, cuando fue demandado judicialmente por el señor García (señor Gracia en la novela), al sentirse injuriado por el autor en *Penúltimos castigos*. El autor quedó libre y la demanda fue desestimada por el juez al tratarse de una novela... Quizás el demandante sufrió en sus carnes la desconsideración judicial hacia la autoficción, pues el relato de Barral no es una novela sin más, cuyo pacto ficticio le defendería en teoría de la indiscreción; ni se trata de una autobiografía cuyo pacto compromete al autor. En este sentido, el de la autoficción puede ser un pacto ventajista, o ideal para desconsiderados egoístas que, utilizando el género para agredir a otros, no dan la cara emboscados en lo novelesco.

Posiblemente Félix de Azúa, a su vez personaje con su nombre propio en la novela de Barral, sabedor de esta ventaja se aprovechó de ella y en su *Historia de un idiota* se sirvió del recurso para ajustar con el editor Barral, manifiesta y tendenciosamente camuflado bajo el nombre de Pepe Barras, algunas cuentas pendientes. Barral con alguna "experiencia" en este campo no se molestó en reclamaciones judiciales, sino que le contestó "autobiográficamente" en el último volumen de sus memorias, *Cuando las horas veloces*, donde Azúa no sale muy bien parado.

Pero esta propuesta carecería de especificidad propia si no tuviera en cuenta el pilar de la **identidad de autor, narrador y personaje**, como elemento esencial de la autoficción, pues se podría confundir con subgéneros novelísticos limítrofes como la novela autobiográfica (ver cuadro 1), o con el *roman à clé*. En este punto es donde dicho pacto manifiesta su deuda con el pacto autobiográfico de Ph. Lejeune, como he señalado al comienzo. Fueron precisamente las carencias de dicho pacto (casillas ciegas) lo que hizo concebir esta modalidad de novela a S. Doubrovsky, y a los críticos Bruno Vercier y Jacques Lacarne la aplicación crítica de este concepto tanto a los relatos posteriores a la novela de Doubrovsky, como a las anteriores a ésta. Recordemos que el pacto autobiográfico se basa en la identidad de autor, narrador y protagonista y se corrobora por el mismo **nombre propio**, que puede estar presente en el relato de *forma explícita* o de *forma implícita*, pues cuando éste no aparece, otras señales textuales pueden cumplir la función identificadora. (Lejeune, 1975: 27)

En mi opinión, la autoficción ofrece igualmente dos modalidades de presentar la identidad: la que consagra el nombre propio y la que, ausente éste, se suple con una serie de datos personales, expresos en el texto. Es decir, cuando el anonimato del narrador-protagonista es riguroso, la atribución a éste en la novela de obras o libros conocidos del autor, o de evidentes o reconocibles referencias biográficas del mismo, suple la identidad nominal exigida por el género y todo me induce a pensar que se cumplen las condiciones y efectos de dicho pacto. No obstante soy consciente de que para algunos el anonimato del narrador-protagonista podría poner en entredicho la pertenencia al género. Ambos modos de presentar la identidad cumplen a mi juicio el requisito autoficcional, pero no me cabe la menor duda de que son las novelas de identidad nominal expresa las que curiosamente producen en el lector, con su intensa ambigüedad, una persuasión ficcional contradictoria. A propósito de esto es oportuno recordar lo que afirma Lejeune: "*Un nom réel a une sorte de force magnétique; il communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité*" (1986: 71-72). Creo, a pesar de la incontestable autoridad del crítico francés, que en un contexto novelesco el nombre propio del autor sugiere una verdad inestable e incita al lector a un complejo escepticismo y, aunque estimule la identicalculada, tal como hace Azúa, pero de forma intensificada, pues cada prueba tiene su contraprueba y todo parece dispuesto para que la identificación entre autor y protagonista no pueda producirse, o no sea completa. El narrador-protagonista permanece innominado durante todo el relato, salvo en una ocasión en que éste confiesa llamarse Emilio, nombre que resulta ser falso: una simple estratagema para despistar a una chica. Así pues, el protagonista no se llama Emilio, por lo que podría llamarse Javier, pero también cualquiera de los cientos de nombres posibles. Marías maneja de manera intencionada el esquema autoficcional, se permite jugar con él y también transgredirlo en una maniobra que afirma y niega un posible modelo constituido del género. Ésta me parece la mayor virtud del relato en tanto que maquinaria autoficcional: haber extendido la ambigüedad del género no sólo al juego de planos, sino haberla intensificado en torno al nombre propio. Tan acertado me parece el artificio transgresor que me inclino nuevamente a considerarlo modélico y me lleva a analizar otras autoficciones desde las soluciones de ésta. Así ocurre con la novela de

Muñoz Molina, *El dueño del secreto*, en la que a pesar de satisfacer las expectativas de un lector atento con su sutil y conseguida trama autoficcional, no puedo sino echar en falta algún tipo de juego en torno al nombre propio, falta que me llama la atención en un relato lleno de guiños y en cuya trama la pesquisa policiaca cumple un papel destacado.

Por todo esto el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante (aunque no imprescindible), porque teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo, levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad y trastoca creativa y críticamente los principios y fronteras entre autobiografía y novela. No sabría decir qué futuro le espera en nuestra literatura a este modo narrativo, pero parece evidente que cualquiera que sea su duración o importancia literaria, está mostrando de manera desdramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser que fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del yo.

Mi espacio se acaba y soy consciente de que algunas de mis propuestas pueden ser revisadas (no he matizado quizás lo suficiente, o subyacen en ellas zonas oscuras), pero como ya dije antes, el buzón de críticas y sugerencias queda abierto y unas y otras serán bienvenidas. Hay problemas que sólo he esbozado, algunos ni siquiera se han planteado pero, a pesar de esta obligada síntesis, no quiero dejar de hacer (y de hacerme) una última pregunta acerca del significado de estos relatos, a la que he intentado contestar desde otra perspectiva (Alberca, 1996). ¿En qué medida la autoficción entra en colisión y competencia con los géneros autobiográficos? Dicho sea a manera de dilema: a) ¿se trata de una forma narrativa avanzada de hablar de sí mismo fuera de las constricciones del género canónico de las autobiografías y de las memorias convencionales? Es decir, una manera de hablar del yo y desde el yo sin énfasis, en consonancia con lo que ya había enunciado algún tiempo antes Roland Barthes: "¿Por qué no hablaría yo de mí mismo, cuando ese mí mismo no es sí mismo?" (1978:184). O por el contrario: b) ¿se trata de escapar, una vez más, al compromiso y al control del lector, de refugiarse en la ficción, por definición improbable, como un desconfiado sabueso autobiográfico podría barruntar? La primera pregun-

ta plantea las posibilidades de renovación del discurso autobiográfico. La segunda sugiere que quizá la autoficción podría ser un nuevo refugio para el sempiterno pudor hispánico.

En lo que a mí respecta, las respuestas deberán esperar.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel. "¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales", *Mundos de ficción*, Murcia (en prensa), 1996.
- Barral, Carlos. *Cuando las horas veloces*, Barcelona: Tusquets, 1988.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta*, Málaga: Megazul, 1995.
- Charles, M. *En el nombre del hijo*, Barcelona: Anagrama, 1990.
- Doubrovsky, Serge. *Autobiographiques*, Paris: PUF, 1988.
- Lecarme, Jacques. "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie*, Paris: Ritm, 6, 1994.
- Lejeune, Phillipe. *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.
- Moi aussi*, Paris: Seuil, 1986.
- "Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes", *Autofictions & Cie*, 1994.
- Marías, Javier. *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993.
- Reyes, A. *La experiencia literaria*, Barcelona: Bruguera, 1985.
- Romera Castillo, José. "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)", *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos-Suplementos*, 29, Barcelona, 1991.
- Stone, A. E. "Factual Fictions", *Autobiographical Occasions and Original Acts*. Philadelphia: U. of Pennsylvania Press, 1982.
- Vercier, Bruno, y Lacarme, Jacques. *La littérature en France depuis 1968*, Paris: Bordas, 1982.