

LA AUTOFICCIÓN.
UNA INVESTIGACIÓN TEÓRICA Y UN
EJEMPLO EN LAS NARRACIONES DE
JAVIER CERCAS

TESIS DOCTORAL

Jierong Zhu

Dirigida por Andrés Soria Olmedo



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Jierong Zhu
ISBN: 978-84-1306-521-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/62886>

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar en este espacio mi agradecimiento sincero a todas las personas que en alguna medida han contribuido a la elaboración de esta tesis. El presente trabajo fue realizado bajo la dirección del Dr. Andrés Soria Olmedo, a quien le agradezco especialmente, en primer lugar, sus enseñanzas, inestimable guía, sus doctos consejos y el estímulo a lo largo de todos estos años de formación para la consecución de esta difícil tarea. También a mi directora de TFM, la Dra. Alicia Relinque, quien me abrió la puerta de la investigación y su ayuda anímica me acompaña durante este duro proceso.

La mención especial es para mi familia. Agradezco a mis padres y mis suegros por su apoyo económico y anímico siempre, también por su trabajo para completar el hueco causado por mi ausencia en mi propia familia nuclear. Sobre todo, a mi marido Wei y a mi hijo, de quien me tuve que separar a sus tres años. Ellos siempre están a mi lado, me consuelan, me estimulan, me acompañan todo el rato hasta el cumplimiento de este trabajo.

Gracias a todos mis amigos en Granada, con quienes no me siento sola en esta ciudad y me han ayudado en cualquier dificultad, tanto en la vida como en la investigación. Gracias a Inma Manso, Xiaoxuan Zhang, Le Xuan, Inma Yeste, Araceli, entre otros amigos.

Asimismo, gracias al programa CSC (Chinese Scholarship Council), por haberme concedido la beca para realizar la estancia de estudio de doctorado en Granada.

Gracias a todos los que están a mi lado, conocidos o desconocidos (los vecinos del barrio, los bibliotecarios, etc.), por su sonrisa que me sirve como estímulo. Gracias al sol de Granada, que me cura en los momentos difíciles.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA AUTOFICCIÓN	3
ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN DE LAS NARRACIONES DE JAVIER CERCAS	9
LA ESTRUCTURA DEL PRESENTE TRABAJO	11
1. DEL INDIVIDUALISMO AL NARCISISMO	15
1.1 EL MITO DE NARCISO	15
1.2 EL NARCISISMO EN EL PSICOANÁLISIS Y EN LA SOCIOLOGÍA	18
1.3 EL EXHIBICIONISMO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA: PSEUDO-CONFESIÓN	24
2. EL AUTOR	26
2.1 LA DEFINICIÓN Y LA HISTORIA	26
2.2 LA INTENCIÓN DEL AUTOR	29
2.3 LA MUERTE DEL AUTOR	32
2.4 ¿QUÉ ES UN AUTOR?	35
2.4.1 EL NOMBRE DEL AUTOR	36
2.4.2 LA FUNCIÓN-AUTOR	38
2.5 EL AUTOR IMPLÍCITO	41
2.6 EL AUTOR EN LA AUTOFICCIÓN	44
3. EL NARRADOR	47
3.1 LA DEFINICIÓN DEL NARRADOR	50
3.2 EL NARRADOR POCO FIABLE	54
3.3 FOCALIZACIÓN	57
3.4 LOS NARRADORES EN LAS OBRAS DE JAVIER CERCAS	62
3.5 EL NARRADOR EN LA AUTOFICCIÓN	71
4. PERSONAJE	72
4.1 PERSONAJE Y PERSONA	73
4.2 PERSONAJE Y ACCIÓN	77
4.3 PERSONAJE Y PSICOANÁLISIS	79
4.4 CARACTERIZACIÓN. ¿CÓMO SE CONSTRUYE EL PERSONAJE?	82

4.5	CATEGORÍAS E INTERPRETACIONES DE PERSONAJES	86
4.6	LA CRISIS DEL PERSONAJE	88
5.	EL NOMBRE PROPIO COMO SIGNO LINGÜÍSTICO	92
5.1	LA NATURALEZA DEL NOMBRE	92
5.2	EL NOMBRE PROPIO COMO SIGNO LINGÜÍSTICO	94
5.3	EL NOMBRE PROPIO Y LA REFERENCIA/EL SENTIDO	97
5.3.1	TEORÍAS REFERENCIALES	97
5.3.2	TEORÍAS DEL SENTIDO	99
5.4	EL ANONIMATO, LA PSEUDONIMIA O LA HETERONIMIA	100
5.5	EL NOMBRE PROPIO HOY	109
5.6	EL NOMBRE PROPIO EN LA AUTOFICCIÓN	110
6.	SUJETO, IDENTIDAD, EL YO	113
6.1	LA DIALÉCTICA SUJETO-OBJETO	113
6.1.1	EL ESPEJO	115
6.2	EL YO	118
6.2.1	ARQUITECTURA DEL <i>SELF</i>	119
6.2.2	LOS YONES EN LAS OBRAS DE JAVIER CERCAS	122
6.2.3	LOS MODOS DE AUTO-REPRESENTACIÓN	124
6.3	EL OTRO, <i>ALTER EGO</i>	133
6.3.1	EL DOBLE, <i>DOPPELGÄNGER</i>	135
7.	EL LECTOR	151
7.1	EL PROCESO DINÁMICO DE LECTURA	153
7.1.1	INDETERMINACIONES Y ESPACIOS VACÍOS	154
7.1.2	EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	162
7.2	SUSTRATO EMPÍRICO DE LECTOR	166
7.3	LA CONSTRUCCIÓN DE LECTOR EN EL TEXTO.	169
	EL LECTOR IDEAL, EL LECTOR MODELO Y EL LECTOR IMPLÍCITO	169
7.4	REFLEXIÓN SOBRE EL LECTOR DE JAVIER CERCAS	171
8.	TODA LA AUTOFICCIÓN	173
8.1	LOS GÉNEROS LITERARIOS	176
8.2	AUTOFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA	178
8.2.1	LAS CONDICIONES DE LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA AUTOFICCIÓN	180

8.2.2	PHILIPPE LEJEUNE Y SUS ESTUDIOS AUTOBIOGRÁFICOS	182
8.2.3	EN CONTRA DE LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO	187
8.2.4	LO AUTOBIOGRÁFICO	190
8.3	AUToFICCIÓN Y NOVELA	192
8.3.1	LA POÉTICA DE NOVELA	193
8.3.2	LA CRISIS DE LA NOVELA	198
8.4	LA AMBIGUA FRONTERA ENTRE VERDAD Y FICCIÓN	201
8.4.1	LA CULTURA VISUAL	204
8.4.2	DE LA METAFICCIÓN A LA AUToFICCIÓN	207
8.4.3	AUToFICCIÓN Y NO-FICCIÓN	210
8.5	AUToFICCIÓN	213
8.5.1	LA DEFINICIÓN	213
8.5.2	LA DIMENSIÓN PARADÓJICA DE LA AUToFICCIÓN	220
8.6	AUToFICCIÓN Y MI-NOVELA, SHISHOSETSU (WATAKUSHI-SHŌSETSU)	222
8.7	LA AUToFICCIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL	227
9.	AUToFICCIÓN EN LAS OBRAS DE JAVIER CERCAS	231
<hr/>		
9.1	EL PASO DE LA TERCERA PERSONA A LA PRIMERA PERSONA EN LA NARRACIÓN	232
9.1.1	NARRACIÓN EN TERCERA PERSONA- <i>EL MÓVIL, EL INQUILINO</i>	232
9.1.2	UN EJEMPLO INTERMEDIO --- <i>LA REPÚBLICA DEL VINO</i> DE MO YAN	241
9.1.3	EL EJEMPLO DE TRANSICIÓN---- <i>EL VIENTRE DE LA BALLENA</i>	244
9.2	PARATEXTO: PERITEXTO Y EPITEXTO	248
9.2.1	PRÓLOGO/EPÍLOGO	252
9.2.2	LOS EPITEXTOS AUTORIALES	259
9.3	YO, EL NARRADOR-PERSONAJE JAVIER CERCAS	260
9.4	EL OTRO NARRADOR YO	268
9.5	¿EL NARRADOR YO ES EL AUTOR?	273
9.6	LITERALIDAD E HISTORICIDAD	279
CONCLUSIÓN		287
<hr/>		
EL AGOTAMIENTO EN LA AUToFICCIÓN DE JAVIER CERCAS		287
EN CONTRA DE SU POPULARIDAD		290
LA CORRELACIÓN ENTRE AUTOR, NARRADOR Y PERSONAJE. LA VIDA Y LA LITERATURA.		291
LA PARADOJA DEL CONOCIMIENTO DEL YO		293
FUTURAS INVESTIGACIONES		294
BIBLIOGRAFÍA		297
<hr/>		

INTRODUCCIÓN

Hace cinco años, cuando leí *Soldados de Salamina* por primera vez, confundí al narrador con el autor, pues ambos comparten el mismo nombre: Javier Cercas. En el mismo año, leí *Como la sombra que se va* (2014) de Antonio Muñoz Molina, no estaba segura de que el narrador “yo” que relata el proceso de la génesis de su novela *El invierno en Lisboa* en 1987 era el mismo autor jienense de Úbeda. Ni sabía cómo tratar el relato autobiográfico narrado en esta novela, ¿lo tomaba como ficción o verdad? Después de otras lecturas de Javier Marías y Vila-Matas me aumentaron la confusión y la curiosidad por esta estratagema literaria. Al mismo tiempo, la popularidad mundial de la serie de seis volúmenes *Mi lucha* (2009-2011) de Karl Ove Knausgård me llamó mucho la atención. La corriente de escrituras autobiográficas¹ se extiende por casi toda Europa. De hecho, a medida que se amplía mi lectura, también descubro análogas creaciones literarias en los EE.UU. (Philip Roth, Paul Auster), en Latinoamérica (César Aira, Mario Levrero, Ricardo Piglia, Fernando Vallejo) y en el Japón (*Watakushi-shosetsu*), aunque pertenecen a diferentes épocas. Es curioso que casi no haya localizado nada parecido² en la literatura china.

¹ Opino que la autoficción también es un tipo de escritura autobiográfica, pero no pertenece a la autobiografía. A diferencia de las del pasado, en nuestra época estas creaciones se caracterizan por otros elementos recientes. Por eso, el neologismo autoficción marca esta novedad adecuadamente.

² Al final de este trabajo, he revisado mis impresiones sobre la literatura china. Tengo en cuenta que las novelas de Gao Xingjian (1940-), que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 2000, así como, *La montaña del alma* (1990), *El libro de un hombre solo* (1999) comparten unas características de esta técnica literaria. O el cuento *Hundirse* (1921) de Yu Dafu (1896-1945) que también tiene algo parecido. Pero cabe indicar que ambos escritores crearon esas obras en el extranjero. Se nota la notoria influencia de la literatura de los países donde vivían, por ejemplo, el primero justamente experimentó el florecimiento de la autoficción en los años ochenta de Francia y el último se sustentó de la escritura *Watakushi-shosetsu* en los comienzos del siglo XIX en Japón. Isabelle Grell toma como el ejemplo de la autoficción las escrituras de Mian Mian y Wei Hui (2014: 106), que aparecieron en el extranjero como las jóvenes escritoras chinas, pero no creo que sean ejemplos pertinentes. Sus libros se han conocido por

Hasta entonces, me resultó atractivo y novedoso el procedimiento del uso de referencias autoriales por mi escasa experiencia de lecturas literarias contemporáneas de Europa. Tengo curiosidad por el contraste entre la ausencia de este fenómeno en la literatura china y lo fructífero en el resto del mundo. Después de leer algunas piezas de crítica literaria, entré en contacto con el término autoficción durante la explosión de las investigaciones al respecto. Así comenzó mi interés y la investigación sobre el problema de la autoficción, que es la cuestión crucial de mi presente trabajo. Yo siempre siento la necesidad de fijar un origen para todo. Por tanto, uno de los aspectos que con más empeño he intentado dilucidar en esta tesis es la causa, más bien las causas, de la vigencia de la autoficción. Para declarar y argumentar los problemas teóricos, alego las obras de Javier Cercas. Lo he decidido entre cuatro opciones: Vila-Matas, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas, entre los escritores españoles contemporáneos más relevantes. La elección de este escritor no se debe a mi preferencia, sino que la primera autoficción que he leído es suya. Además, siendo lectora extranjera, el dominio de todas sus obras ha estado a mi alcance en el plazo prescrito de cuatro o cinco años. En comparación con la enorme cantidad de obras de un Vila-Matas, hasta que casi termino mi tesis, Javier Cercas ha publicado en total diez novelas³, cuatro recopilaciones de crónicas, dos colecciones de ensayos y unos cuentos, por ejemplo, *Una oración por Nora* (2002). De este modo, puedo leer y releer sus obras para realizar las indagaciones con detenimiento.

Toda la tesis se inicia con las preguntas: ¿qué es la autoficción? y ¿por qué tantos escritores se dedican a este mecanismo a la vez? Además, tengo la duda implícita de ¿con la potente influencia de la autoficción en todo el mundo, por qué en la literatura china no tiene lugar esta corriente? Y en cada capítulo formularé un interrogante concreto con respecto a la autoficción y me esforzaré en responderlo, por lo menos

la polémica de la sexualidad y no son nada de literatura seria ni ocupan lugar importante de la historia literaria contemporánea de China.

³ Cuando escribo esta introducción en octubre de 2019, Javier Cercas ha ganado el Premio Planeta por *Terra Alta*, una novela del género *thriller*.

intentaré disolver la bruma de esta cuestión en mi entendimiento. Mi intención no es acuñar una terminología rígida (no creo que sea posible) sino, partiendo de las convenciones temáticas, establecer un sistema conceptual diáfano y coherente.

Estado de la cuestión de la autoficción

Como las primeras creaciones surgieron en Francia, también el neologismo autoficción se planteó por primera vez en 1977 por el escritor y crítico literario francés Serge Doubrovsky en su novela autobiográfica *Fils*. Las primeras investigaciones y las mejores al respecto abundan en el ámbito de la crítica francesa, por ejemplo, las de Jacques Lecarme, de Philippe Lejeune, de Gérard Genette, de Bruno Blanckeman, de Arnaud Schmitt, de Jean-Louis Jeannelle, de Thomas Clerc, de Claude Burgelin, de Isabelle Grell, etc. Debido a que no sé francés, reconozco que consiste en una gran barrera al comienzo de mi indagación. Solo puedo acceder a los materiales franceses por las traducciones en inglés y en español. La colección *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012) de artículos traducidos me ha ayudado a asentar los conocimientos básicos sobre el concepto de autoficción. Ana Casas junta en esta recopilación las investigaciones francesas más relevantes, como el artículo del padre de la autoficción, Serge Doubrovsky; la crítica de Marie Darrieussecq, en que considera que la autoficción es un género poco serio; fragmentos de la tesis de Vicent Colonna, donde el escritor francés clasifica las obras de la autoficción en cuatro categorías: la autoficción fantástica, la biográfica, la especular y la autorial; “La autonarración” de Philippe Gasparini, quien aporta mucho a las implicaciones y consecuencias de la paradójica recepción de los textos autoficcionales; el artículo de Philippe Forest, quien no solo investiga la cuestión de la autoficción sino que también se dedica a las creaciones autoficcionales, por ejemplo, *L'Enfant éternel* (1997). Esta antología consta

de una bibliografía teórica fundamental sobre la autoficción y otras nociones afines o colindantes (autobiografía).

A partir de finales del siglo XX, en el ámbito de los estudios españoles aparecen muchas investigaciones tanto teóricas como críticas de obras concretas. Los investigadores se dividen en dos grupos: los jóvenes que se ocupan de este campo en el inicio del camino profesional y los veteranos que antes se especializaban en las investigaciones de la autobiografía o el diario. Como la autoficción tiene un parentesco natural con estos discursos autobiográficos, los expertos aprovechan su competencia para cultivar este baldío. Estos pioneros fundaron los cimientos teóricos de la noción de autoficción en la crítica literaria española y después vienen aportando a la estructura de la construcción de este concepto hasta hoy en día.

Según he consultado en la base de datos de Dialnet, el primer artículo⁴ con la palabra clave autoficción apareció en 1997: “Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción” escrito por el crítico catalán Xavier Pla Barbero en el dossier acerca de Josep Pla en *Cuadernos hispanoamericanos*. El autor no se ocupó del neologismo⁵ ni tardó un minuto en explicarlo. Lo utilizó para describir un episodio en que Josep Pla da su nombre a un personaje que es también el narrador de la historia y escribió que “El narrador, identificado hasta el momento a un yo real, es de hecho un yo que debe ser tratado como ficticio. Pero lo que hace inclinar la escritura de Josep Pla hacia la autoficción, es que éste aparece siempre sin máscara alguna o *alter ego*, y la identidad nominal existente entre el autor y el narrador favorece la identificación total entre las dos instancias” (28). En este párrafo, Pla Barbero ya ha señalado bien la definición de la autoficción: la identidad nominal entre el autor y el narrador. Además, el crítico

⁴ No excluyo la posibilidad de publicaciones anteriores a ésta. Por lo menos, en el ámbito académico, el hecho de que el término autoficción saliera a la luz por primera vez oficialmente en este artículo es razonable.

⁵ Es curioso aunque todo el mundo conoce y utiliza este término, no incluyan esta palabra en el diccionario de la RAE hasta ahora. Aparentemente es fácil dominar esta palabra, porque es la combinación de dos partes perceptibles: autor y ficción. Paradójicamente la teoría de la autoficción sigue siendo el mundo confuso, cuyos límites no están fijados de una manera irrefutable en la teoría literaria.

catalán diferencia la autoficción de la autobiografía: “El proyecto autobiográfico de Josep Pla parece ser un ejemplo más de los múltiples avatares de las formas literarias autobiográficas, ya que se sitúa en una ambivalencia irreductible, en la intersección de dos trayectorias, la de la autobiografía y la de la autoficción” (29). El ejemplo de Josep Pla confirma la larga tradición de estas escrituras. Vicent Colonna remontó su investigación sobre la autoficción a *La divina comedia* de Dante.

Alicia Molero de la Iglesia es la primera en publicar su libro en España que lleva en el título la palabra autoficción. Pero a través de su tesis doctoral *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina* (que no he podido conseguir para leer y comparar), deduzco que el libro que publicó dos años después *La autoficción en España. J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina* es la modificación de la anterior. De hecho, aunque en este último la autora propone que “tendrá que partir del dilema de clasificar la autoficción como tendencia de la novela actual, entre otras muchas direcciones que la narrativa de ficción viene probando desde los años setenta, o bien como variación del discurso autobiográfico que ha superado el paradigma moderno de autorrepresentación” (2000a:12), su investigación falla en la definición independiente de la autoficción. De todos modos, ella puede considerarse la primera en utilizar el término autoficción para designar los textos a caballo entre la autobiografía y la ficción, también es la investigadora pionera en este ámbito. El enfoque de su análisis sigue centrándose en la autobiografía y opina que la autoficción es la renovación combinada de la primera y la ficción, equivaliendo a la novela autobiográfica. En el mismo año planteó en otro artículo que “el pacto de autoficción es propio de la lectura novelesca, y por tanto corresponde a un enunciado fingido cuyo sujeto señala al escritor de la misma” (2000b, 536) para distinguirlo del pacto autobiográfico y el pacto fantasmático. Años después en 2006, resumió las causas y efectos de la autoficción: “la autorreflexividad como fundamento artístico, el enmascaramiento como procedimiento narrativo y la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su literatura. Luego, serán

los signos de referencialidad personal y los de invención sobre sí mismo los que construyan una figura textual que, al margen de parecidos y fabulaciones, lo que hace es representar al escritor en su novela” (2006). Aunque ha mostrado las características de la autoficción, no indica los elementos fundamentales de tal artefacto. Como Molero interpreta la autoficción como ficción del autor sobre sí mismo, no excluye las narraciones en segunda o tercera persona. En su investigación, solo presta la atención a la relación implícita entre el personaje y el autor, no a la importancia del narrador.

El mejor biógrafo de Valle-Inclán, Manuel Alberca, actualmente es también preeminente experto en las investigaciones de autoficción. Su análisis también se origina en las investigaciones sobre la autobiografía y el diario. En 1996 cuando publicó “¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales”⁶, analizó en el ámbito del autobiografismo español tres obras que se presentan como novelas y caracterizó las llamadas autoficciones como “relatos aparentemente autobiográficos que no se someten al pacto autobiográfico o que tienen un contrato de lectura ambiguo, ficticio y verdadero simultáneamente” (180), pero no prestó mucha atención a este fenómeno. Desde 2001, empezó el análisis verdaderamente relacionado con la autoficción en base de las reseñas de las tesis sobre este tema y de los libros de Philippe Lejeune. Hasta hoy, ha publicado docenas de artículos en diversas revistas y congresos y dos libros de estudio monográfico en torno de esta temática. Su monografía titulada *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) forma parte de la bibliografía indispensable para investigar la autoficción en España, en que como revela su título la autoficción no pertenece a ningún pacto literario, ni el novelesco ni el autobiográfico, sino algo ambiguo. Opina que este nuevo producto de ingeniería literaria “guarda relación con la expansión de la autobiografía y también con el deseo de la novela de invadir o apropiarse del campo autobiográfico, podría estar señalando un cambio o

⁶ Sospecho que este artículo, salió primero como ponencia en el VIº Congreso Internacional de la A.E.S., comparte el mismo o parecido contenido que el otro “El pacto ambiguo: ¿El literario el género autobiográfico?” que publicó el mismo año 1996 en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográfico*. Como la revista dura corta vida desde 1996 hasta 2001, es pena que no pueda encontrarla para consultar el dicho artículo.

desplazamiento en la intención autobiográfica (2007: 159). Es obvio que Alberca mantiene hasta ahora su opinión de que la autoficción es “un desvío, una particularidad y, en el mejor de los casos, una hipotética vía de innovación de la autobiografía española” (2017:15). Por tanto, el enfoque de su investigación siempre consiste en el aspecto autobiográfico de la autoficción, con su predilección por el compromiso y el esfuerzo sincero de buscar la verdad, y la antipatía de indeterminación al límite y el juego en el filo de la navaja con ambas posibilidades de manera alternativa (2017: 37). De este modo, a partir de la segunda década del siglo nuevo ha dejado este ámbito indeciso de la autoficción y vuelve radicalmente a la autobiografía para “destacar el itinerario de vuelta a la autobiografía que se percibe en la literatura española actual después del desvío por la autoficción” (2017: 15) en *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017).

Además de estos pioneros de la investigación de la autoficción en la crítica española, sobre todo, el segundo como pilar en este campo, cabe destacar el trabajo de Ana Casas al respecto. Además de la antología mencionada en los párrafos anteriores, ha editado otras dos monografías: *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) y *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (2017). La primera recoge los trabajos de índole teórica de la literatura autoficcional y algunos estudios concretos sobre autores y obras de la narrativa, el teatro y el cine. La última se ocupa de confirmar la operatividad teórica de la autoficción en otras artes distintas de la narrativa, como cine, televisión, teatro, ciberespacio y narraciones intermediales. Sus propias investigaciones se centran en la síntesis de las perspectivas actuales sobre la autoficción en los estudios hispánicos y el empleo teórico en el análisis de las narraciones concretas. Además, ha dirigido dos tesis sobre este tema hasta ahora, que voy a enumerarlas en los siguientes párrafos.

La obsesión del yo: auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana (2010) es una recopilación de ponencias del primer coloquio europeo de hispanistas sobre la autoficción, que se celebró en la Universidad de Bremen. Una de las tres

editoras de esta antología, Vera Toro, hizo su tesis sobre este tema y después publicó como *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017), en que propone que la autoficción es la ficción pura y subraya la clave lúdica entre ilusión referencial y metafiction de tal categoría modal.

Además de estas investigaciones relativamente maduras, el problema de la autoficción atrae a muchos jóvenes investigadores últimamente, por tanto, salen a la luz muchas tesis en torno de este tema, por ejemplo, la investigación más teórica *La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo biográfico límites del género* (2011) de Susana Arroyo Redondo; algunas investigaciones más pragmáticas: *Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo* (2005) de Francisco Villena Garrido, *Errante en las moradas interiores. Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero* (2015) de José Matías Núñez Fernández, *La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin* (2018) de Pedro Pujante Hernández, *La autoficción especular y la identidad ficcional del autor: figuración del yo en la última narrativa venezolana* (2019) de Javier Ignacio Alarcón Bermejo; y otras investigaciones entre intermedialidad y autoficción: *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna* (2007) de Luz Elena Herrera Zamudio, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo* (2017) de Alfredo Carlos Guzmán Tinajero (ésta y la otra de Alarcón Bermejo en 2019 son dirigidas por Ana Casas), entre otras. En total, he localizado 13 tesis doctorales en la búsqueda con la palabra clave autoficción en el título en la base de datos de Tesis del Ministerio de Educación hasta octubre de 2019.

Por último, en las revistas también se han publicado numerosos artículos sobre la autoficción. En algunas revistas literarias se han organizado números monográficos sobre la autoficción, no solo en el continente europeo sino también en el otro lado del Atlántico, así *Pasavento*, cuyo número 1 de 2015 se dedica a la autoficción hispánica en el siglo XXI, *RECIAL*. Revista del centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Área Letras de Argentina, el número 6 de 2015 e *Impossibilia*.

Revista internacional de estudios literarios, el número 13 y 14 se dedican a la autoficción en las artes y la literatura. La mayoría de estos trabajos son de estudiosos jóvenes. En cierto sentido, muestran la atracción y la vitalidad del problema de la autoficción entre los críticos. De hecho, estas investigaciones también se basan en las creaciones autoficcionales, cuya cantidad es considerable hoy en día. La interacción entre la creación y la crítica provoca el florecimiento de la autoficción en la literatura contemporánea.

Estado de la investigación de las narraciones de Javier Cercas

Después de la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001, las reseñas, comentarios y artículos especializados a propósito de las obras de Javier Cercas aumentan de forma exponencial. A su edad de más de cincuenta años, sigue publicando obras una tras otra, por eso, la investigación al respecto va a crecer sin duda alguna. La misma razón nos ayuda a entender la escasa investigación panorámica sobre el universo literario de Javier Cercas. La continua incorporación al conjunto de sus obras se convierte en una barrera para conseguir una visión completa y exhaustiva. Por eso, la mayoría de las investigaciones sobre sus obras son artículos sueltos o partes de tesis o antologías en torno del tema de la Guerra Civil, por ejemplo, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones* (2010) de María Corredera González, *Voces silenciadas. La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI* (2009) de Juan Carlos Martín Galván, *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos* (2012) de Justo Serna, etc.; o de la novela española contemporánea, como *El espacio en la novela española contemporánea* (2004) de Luis Javier de Juan Ginés, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, etc. El último estudioso, catedrático de literatura española en la Universitat

Pompeu Fabra también redacta una introducción casi de doscientas páginas en la nueva edición de *Soldados de Salamina* (2017) de Cátedra.

Sin embargo, también existen algunos ambiciosos que corren el riesgo de aproximarse al conjunto de la producción literaria y periodística del autor extremeño. En primer lugar, tengo que citar una tesis elaborada fuera de las fronteras españolas. Michael Eugene Burriss leyó su tesis titulada *La ficción narrativa de Javier Cercas* (1989-2009) en The University of Georgia de los Estados Unidos en 2013. Aunque esta tesis solo se extiende hasta un centenar de páginas, aparentemente muy poco contenido en comparación con las tesis españolas de mayor volumen (hasta quinientas o seiscientas páginas), me aporta mucho con escuetos pero elocuentes argumentos sobre la estética narrativa de las obras de Javier Cercas, como el componente metaficcional, el uso autobiográfico, el discurso periodístico e histórico.

En segundo lugar, vuelvo al ámbito de la crítica literaria dentro de España. Ramón Rubinat Parellada publicó dos antologías en 2014 y 2015 sucesivamente a propósito de obras de Cercas después de terminar su tesis *Aporías literarias en la obra de Javier Cercas: análisis de la falacia gnoseológica del autor a la luz de los postulados literarios del materialismo filosófico* en 2013. A diferencia de la mayoría de las tesis que se origina del afecto del investigador por las obras de determinado autor, Rubinat empieza su investigación a partir de la hostilidad. No niego que la antipatía también pueda orientar la buena investigación si se argumenta con discreción y razón. Sinceramente, estoy de acuerdo de algunos aspectos de su crítica sobre la escritura del extremeño, por ejemplo, que la frontera de la ficción y la realidad se va difuminando y la gente está desconcertada frente a sus obras, y que la contradictoria teoría literaria de Cercas basada en el concepto de verdad agrava esta situación en cierto sentido, aunque lo que busca Cercas es la verdad literaria y estética en vez de la verdad absoluta. Sin embargo, la lectura de estas críticas me resulta muy desagradable. La investigación de Rubinat se ha convertido en la obsesión de impugnación, e incluso la confrontación personal. En mi contexto cultural, no me acostumbro a leer tales argumentos que

desmontan pieza por pieza el trabajo de Cercas para llevar a cabo una investigación casi de fanático. Por último, sus libros catalogan minuciosamente los temas tratados en las obras de Cercas. En este sentido, me sirven para organizar sus escritos según el tema.

En 2015, Ignacio Rodríguez de Arce leyó su tesis *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas* en la Universidad de Zaragoza. En comparación con la tesis anterior, ésta es seria y solvente en base de una lectura atenta y pormenorizada de cada obra hasta *Las leyes de la frontera* (2012) y dedica importantes estudios sobre dos aspectos clave en la narrativa de Cercas: posmodernidad y metaficción.

La última tesis sobre los escritos de Javier Cercas es *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*. Miguel Ángel de Lucas Chorro la leyó en 2017 en Sevilla. Este trabajo lleva a cabo una investigación de todas las obras⁷ del extremeño, tanto la producción narrativa como la obra periodística. Incluso añade como epílogo una nota sobre *El monarca de las sombras* de 2017 a través de la lectura del texto definitivo de tal novela, que se lo envió la editorial por deseo expreso del autor. Su investigación dedica mayor trabajo a los elementos menos investigados en la tesis de Rodríguez de Arce, así como la honda naturaleza fantástica y atención a la memoria colectiva y el olvido a lo largo de la historia de España en los últimos cien años. Ambas tesis han tratado de los elementos autoficcionales en las narraciones de Cercas, pero no son el enfoque principal de sus trabajos.

La estructura del presente trabajo

⁷ Una ignorancia insignificante es el cuento *Una oración por Nora* publicada en 2002 de Editorial regional de Extremadura.

Guiada por los dos enfoques de mi interés, la presente tesis se estructura en dos partes bien diferenciadas. El grueso de la primera parte está dedicado al marco teórico de la noción de autoficción. Subdivide la reflexión en ocho capítulos: siete capítulos preliminares de elementos relacionados y el último fijado en el propio concepto. La segunda parte consiste en el examen de las narraciones de Javier Cercas con la operatividad de la autoficción.

La investigación se inicia con el primer capítulo sobre la aparición del fenómeno global del individualismo y su inflexión al narcisismo desde los años setenta del siglo XX. He llevado a cabo un breve recorrido del significado del narcisismo por dos vías: el psicoanálisis y la sociología, para llegar a su reflejo en la literatura contemporánea: el exhibicionismo del yo. Considero que la extensión del narcisismo en todo el mundo es solo la condición necesaria para el auge de la autoficción en el día de hoy, no es la condición suficiente de este recurso literario. Esta idea me ayuda a entender por qué en China no tiene lugar esta corriente que ha invadido casi toda Europa y algunos lugares en América. Las variadas culturas y tradiciones marcan la literatura de cada nación. La ausencia de la autoficción en China se atribuirá a la falta de la tradición de escritura autobiográfica y la opresión política de ayer- Revolución cultural- y de hoy, la censura y la limitación de la libertad de expresión y de la democracia.

La definición de autoficción siempre radica en la identidad de tres papeles: autor, narrador y personaje. Partiendo de esta base conceptual, los tres capítulos siguientes tratan de estos problemas sucesivamente. El capítulo del autor se base en la teoría de la muerte del autor del estructuralismo francés y vuelve a la reaparición intertextual del autor en la autoficción. La paradójica función del autor en la autoficción me atrae, también me confunde. Por más que me aproxime, encuentro más dudas sobre este misterio. El capítulo del narrador especifica diferentes narradores y sus correspondientes funcionamientos en la narrativa. Tomo los narradores de las obras de Cercas como ejemplo de análisis y concedo importancia a los “yoes” narradores en estas narraciones para la futura investigación de la afinidad entre el autor y el narrador. El

capítulo del personaje es de menos peso en comparación con los papeles anteriores. Me fijo en la crisis del personaje que empezó desde le Nouveau roman en Francia para la explicación de la presencia del yo como personaje en la autoficción.

Al tratar de estos tres problemas, me encuentro con otro problema crucial en mi definición de autoficción: el nombre propio del autor. En el quinto capítulo rastreo la historia de la firma del autor en la obra y la función del nombre propio para la difusión y el entendimiento de la obra. Dejo de obsesionarme en exclusiva con el nombre propio del autor en la autoficción, me he dedicado a estudios sobre los usos opuestos del nombre propio en las literaturas actuales, por ejemplo, el anonimato, la pseudonimia y la heteronimia. Espero que con el análisis de los distintos usos del nombre propio del autor en las obras literarias me aproxime más al núcleo de este recurso.

El capítulo seis trata de una reflexión más filosófica en torno de los problemas de sujeto, identidad y yo, que es el eje axial en las escrituras autoficcionales. Aunque se trata de una cuestión abstracta y complicada, intento argumentarla a partir de la comparación con otros medios artísticos, por ejemplo, la pintura y la foto, para la mejor comprensión de los modos de auto-representación en el panorama del arte. Al final, tengo en cuenta la atención imprescindible para el otro como compensación del solipsismo de la autoficción, porque la reiterada escritura del yo va a aburrir al lector.

En el capítulo siete, giro mi investigación desde la creación hacia la recepción. Después de la teoría de la muerte del autor, el lector se levanta como otra imagen trascendente en la crítica literaria de hoy. La autoficción, caracterizada por su aspecto lúdico, precisa la participación del lector para realizar este juego diseñado por el autor. Además, pretendo buscar los posibles motivos de la necesidad de leer autoficción por parte del lector, puesto que por parte del autor es comprensible con facilidad la iniciativa de tal creación. Siendo lectora de autoficción, también muestro mi preocupación por el agotamiento de la recepción de esta creación en el futuro.

Al cabo de estas investigaciones preparatorias, llego a la propia cuestión de la autoficción en el capítulo ocho. Como otros investigadores previos, comienzo la investigación desde la distinción entre la autoficción con otros géneros emparentados: novela y autobiografía. Intento dar una definición un poco rígida de la autoficción, como un esfuerzo en contra de algo ambiguo donde me parece que cuele todo. Además, hago una breve comparación entre la autoficción y *Watakushi-shosetsu* de la literatura japonesa. Deseo que mi trabajo aporte un grano de arena a la investigación actual de la autoficción en la crítica literaria de España.

Por último, llevo a cabo un análisis pormenorizado de la autoficción en las narraciones de Javier Cercas. Las tesis mencionadas anteriormente organizan sus argumentos por las investigaciones paralelas de las obras de Cercas. En cambio, realizo una investigación diacrónica para captar la evolución de sus creaciones. El corpus incluye casi todas las narraciones de Cercas, excepto *Las leyes de la frontera* (2012), debido a la ausencia de la referencia autorial en esta novela. Esta indagación de la aplicación de autoficción en sus narraciones me lleva a la consideración de ideas como que la autoficción puede agotar la creatividad del autor. En definitiva, cierro la tesis con las conclusiones, tanto de la autoficción como de las narraciones autoficcionales de Javier Cercas.

Como confieso en los comienzos de esta introducción, el principal impulso del presente trabajo se debe a mis dudas sobre la cuestión de la autoficción en cada paso de la investigación. No estoy segura de conseguir un resultado del todo satisfactorio en esta búsqueda. Las frases de Genette sobre la narratología me dan un poco de tranquilidad frente a la investigación aún difusa de la autoficción: “no veo por qué la narratología debería convertirse en un catecismo que tuviera, para cada pregunta, una respuesta en la que hubiera que marcar sí o no, y en el que la buena respuesta sería, frecuentemente: depende de los días, el contexto y la velocidad del viento” (Genette, 1998: 51). Espero que mi trabajo haya levantado una brisa a la investigación de la autoficción en el ámbito de la crítica española.

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.

----- Antonio Machado

1. DEL INDIVIDUALISMO AL NARCISISMO

El individualismo es un concepto crucial dentro de la complicada noción de la modernidad. Entre muchas diferentes acepciones del individualismo, se distinguen dos tradiciones opuestas: una concepción negativa, que se asocia con la privatización y atomización de la vida cotidiana, el egocentrismo e indiferencia de los miembros de la sociedad, desde el egoísmo hasta el narcisismo; otra positiva concibe al individualismo como el desarrollo de una personalidad autónoma, reflexiva y responsable, también digna. La investigación sobre el individualismo dura más de cien años. En los años sesenta y setenta, los investigadores empezaron a observar la inflexión del individualismo al narcisismo. Al entrar en el nuevo siglo, el problema del narcisismo se agudiza y cada día llama más atención a los investigadores en distintos ámbitos. Merece la pena que partamos de la cuestión del narcisismo para comprender la cultura donde se acuña la literatura autoficcional.

1.1 El mito de Narciso

Para comprender mejor la noción de narcisismo, debemos partir de la mitología griega. Hasta ahora hay una infinidad de versiones del mismo mito, desde la clásica de Ovidio hasta otras diversas versiones y variantes de muchos escritores, tales como el

drama *Eco y Narciso* de Pedro Calderón de la Barca, el cuento de Oscar Wilde o la novela *Narciso y Goldmundo* de Hermann Hesse, etc. A pesar de las diferencias de detalle, todas convergen en el punto de describir a un muchacho hermoso, que se enamora de sí mismo en el reflejo de su propia imagen en el agua y no hace caso a nadie del mundo exterior.

En la versión más difundida, en el libro III de las *Metamorfosis*, que se considera la más completa por la combinación de diversos elementos y personajes, Ovidio (43 a. C.) cuenta que Narciso nació con la profecía de que habría de llegar a viejo si no se conociera a sí mismo. A causa de su extraordinaria belleza, Narciso acumuló gran cantidad de pretendientes, entre los cuales destacan dos: la ninfa Eco y el/la desconocido/a (en esta versión no pone su nombre ni confirma su género, pero en la versión helénica es un muchacho llamado Aminias) que tras ser rechazado pidió a los dioses la maldición o venganza de que Narciso un día conociera el dolor del amor no correspondido. La ninfa Eco, castigada por Hera, no es capaz de hablar sino de devolver la última palabra que oye. Al ser rechazada por Narciso, dolida, enflaquece y solo se queda en huesos y voz; al final, sus huesos se hacen piedra y permanece un sonido como eco de la última palabra oída. Por efectos de la profecía y la maldición de los dioses, Narciso se enamora de aquel que creía ver a través del agua cuando se inclina a beber en una fuente.

En otra versión, la de la *Descripción de Grecia*, Pausanias pretende realizar una interpretación racionalista del mito preexistente. Narciso tenía una hermana gemela. Pero la muchacha murió y Narciso apenado experimentó gran dolor. Cuando un día se veía en una fuente, creyó contemplar a su hermana en el agua y se consolaba mucho de su pérdida. De este modo, los demás pensaron que estaba enamorado de sí mismo.

Los desenlaces varían según las distintas leyendas. Para unos, Narciso lloraba por su imagen en el agua. Cuando intentó abrazarlo y besarlo, se cayó y se ahogó por su pasión a sí mismo. Para otros, Narciso se suicidó por lástima de la inutilidad de su amor y donde su cuerpo yacía brotó una flor que llevaría su nombre: el narciso.

El mito de Narciso se hace un símbolo que pide diversas interpretaciones. Por consiguiente, vamos a ahondar los significados más importantes en nuestra sociedad:

Una excesiva absorción en sí mismo

Narciso mira su propia imagen en la fuente, se queda pasmado por su hermosura y es arrebatado por el amor. Días y días, olvidado de comer y dormir, queda inmóvil, mirándose con ansia insaciable y muere por la imposibilidad del amor. Se cierra en sí mismo y vive con gran pasión por su propio yo. Está enteramente absorto en la admiración de sí mismo. En esta circunstancia, Narciso se caracteriza por el yo grandioso. Esta megalomanía naturalmente acompaña la otra cara de la moneda: desinterés por su entorno.

La nula empatía

Cuando Narciso se concentra en su imagen especular, el mundo exterior se desvanece de su vista. No le importa la tristeza de la ninfa Eco cuando rechaza su amor despectivamente. E incluso en la versión beocia envía la espada a su pretendiente Aminias para que se suicide. Parece que Narciso no es capaz de captar los sentimientos de los demás y la realidad externa.

Estos rasgos corresponden a la personalidad del hombre en nuestra época. Aunque el mito esté a miles de años de distancia, es preciso que refleje el conocimiento del ser humano y de su naturaleza irracional. Por tanto, su contenido simbólico persiste hoy en día. El mito no solo puede servir en las interpretaciones literarias, así como la crítica arquetípica de Northrop Frye, sino también en la comprensión de la sociedad donde vivimos. Tomamos el ejemplo de Prometeo y Sísifo, el primero marca el siglo XIX con una cultura que pide esfuerzo y solidaridad, muchos escritores le dedican obras poéticas, dramáticas o novelescas; la metáfora del último aunque solo se conoce en la obra de Camus, ha dejado influencia relevante. El existencialista francés creía que el sentido rutinario y esclavizado de Sísifo representaba el período histórico de la primera mitad del siglo XX que vivía. Al cabo de las desastrosas guerras mundiales, el hombre se

refugiaba en la vida familiar o privada desde la segunda mitad del siglo pasado. Hasta hoy en día, el hombre se obsesiona por el acoso a su ser y a su bienestar, realizando la transformación del *homo politicus* al *homo psicologicus*.

1.2 El narcisismo en el psicoanálisis y en la sociología

Tras exponer el origen del concepto de narcisismo, nos toca acercarnos al núcleo del significado de la noción. Aunque este concepto se conoció como un fenómeno sociológico en los años setenta del siglo XX, como propone Lipovetsky: “Si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del *homo aequalis*” (1987: 50), el término narcisismo se usó por primera vez en 1892 en un estudio psicológico sobre el autoerotismo del británico Henry Havelock Ellis. Posteriormente el término se extendió al comportamiento no manifiestamente sexual y entró definitivamente en la terminología psicoanalítica. Como hoy en día el uso de este término se expande desordenadamente en distintos ámbitos, es necesario que volvamos primero a su contenido psicológico original para la mejor comprensión de la noción.

Como precursor del uso del término narcisismo en el psicoanálisis, Freud hizo evolucionar el concepto siguiendo un desarrollo lógico y lo asoció con las desviaciones sexuales. Podemos considerarlo como el narcisismo primario y nos detenemos en el nivel más maduro del narcisismo: el narcisismo patológico. Heinz Kohut, a través de las observaciones clínicas, definió el trastorno narcisista de la personalidad, que se convierte en el concepto nuclear en la obra de *Análisis del self*. Agrupó en cuatro esferas los rasgos psicopatológicos:

- 1). en la esfera sexual: fantasías perversas, pérdida de interés en el sexo;
- 2). en la esfera social: inhibiciones en el trabajo, incapacidad para formar y conservar relaciones significativas, actividades delictivas;
- 3). en sus

rasgos de personalidad manifiesta: pérdida de humor, pérdida de empatía respecto de las necesidades y sentimientos de los demás, pérdida del sentido de la proporción, tendencias a los ataques de ira incontrolada, mentira patológica; 4) en la esfera psicológica: preocupaciones hipocondríacas sobre la salud física y psíquica, perturbaciones vegetativas en diversas áreas orgánicas. (Kohut, 1989:35)

De manera resumida, podemos perfilar dos tipos principales mediante estos rasgos. Por un lado, la depresión: sujeto invadido por un sentimiento de vacío interior y de lo absurdo de la vida, sin ganas de vivir. Por otro lado, sujeto egocéntrico con gran necesidad de ser admirado por sus cualidades y obtener prestigio y el control sobre los demás, a su vez, indiferencia respecto de los miembros del mundo exterior. Aunque el psicoanálisis trata a los individuos, cuando los casos dispersos se acumulan hasta llegar a la cantidad de un colectivo, los trastornos narcisistas de la personalidad se convierten en la etiqueta de la cultura de nuestra sociedad. Su dimensión psicológica, sin duda alguna, conduce a los sentidos sociológicos. O a la inversa, entendemos que la socialización modifica la naturaleza humana para que se conforme con las normas sociales. En el proceso de la socialización, el individuo se ve obligado a experimentar una deformación psicológica y representa unos trastornos. Por eso, los problemas sociales inevitablemente se presentan como los individuales. En este sentido, es comprensible el planteamiento de Christopher Lasch: “Every society reproduces its culture –its culture, its underlying assumptions, its modes of organizing experience –in the individual, in the form of personality” (1991:34).

Los aspectos culturales de nuestra sociedad, como el miedo a la vejez y la muerte, el sentido alterado del tiempo, la fascinación por las celebridades y la relación deteriorada entre hombre y mujer, tal vez todos tienen mucho que ver con el narcisismo. Al cabo de la larga historia del individualismo, ahora estamos en su nueva fase: la segunda revolución individualista: “nuevo modo de gestionar los comportamientos, no ya por la tiranía de los detalles sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor comprensión posible” (Lipovetsky, 1987: 6-7). En nuestra

sociedad, no solo cada individuo es narcisista, también el narcisismo impregna todas las relaciones interpersonales, sobre todo, ha dañado la intimidad entre parejas.

El hombre es siempre egoísta y la nación también es ético-céntrica. Pero no sirve para nada usar el término narcisismo en su sentido más amplio. Los trastornos narcisistas de la personalidad reflejan los cambios de la personalidad estructural que deriva de las transformaciones en nuestra sociedad y cultura: “bureaucracy, the proliferation of images, therapeutic ideologies, the rationalization of the inner life, the cult of consumption, and in the last analysis from changes in family life and from changing patterns of socialization” (Lasch,1991:32). Claro está que en cada país varía un poco, destacando su propia historia y situaciones al respecto. Sin embargo, tenemos en cuenta la convergencia de las tecnologías avanzadas en todo el mundo, tales como la cámara digital y las redes sociales. Por eso, en este trabajo me limito a ahondar en el estímulo de estos remedios sobre el narcisismo en general.

Las imágenes que producen las cámaras digitales amplían nuestra aprehensión de la realidad. A diferencia de los cuadros que solo ofrecen la semejanza de lo real, las imágenes “son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (Sontag, 2006: 216). Por otro lado, conseguimos la experiencia de segunda mano de los acontecimientos por medio de las fotos, a pesar del filtro del fotógrafo. Así, aunque nos encerramos en un sitio determinado por diversos motivos, podemos entablar una relación con otro mundo lejano y desconocido para colorear nuestra experiencia, que tal vez es muy monótona. Además, las fotos nos aportan información del mundo para integrar nuestro conocimiento. Poco a poco, parece que el mundo de las imágenes está sustituyendo al mundo real. Las imágenes se han convertido en los recursos más eficaces y más seguros para experimentar la realidad de primera mano. Incluso nuestra existencia se debe comprobar por las imágenes sacadas por cámaras. Para los narcisistas, las numerosas fotos pueden confirmar repetidamente las huellas vividas en el mundo

tanto respecto a los demás como a su propio vacío interior. Como una sola imagen fotográfica es instantánea, el narcisista va a sacar muchas otras para construir su biografía con estos indicios sueltos de su transcurso.

Las fotos también modifican nuestro sentido del tiempo, que justamente responde a la necesidad del narcisista, como plantea Sontag: “Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado” (2006:233). Mientras, cada vez cuando vemos una foto, volvemos a experimentar la escena en ella como en el presente, no importa cómo hemos cambiado. Cada vez cuando tomamos una foto, este instante ya se hace pasado. La vivencia de las imágenes fotográficas siempre se fija en el pasado o en el presente, nunca hacia un futuro. El futuro significa la vejez o la muerte, en lo que consiste el gran miedo de los narcisistas.

En sus investigaciones acerca de las fotografías, Sontag también propone los usos narcisistas. En los usos privados, la cámara registra el espacio misterioso que se conoce como vida privada para que el narcisista realice su “propia vigilancia” (2006:247). Lasch explica esta propia vigilancia porque “it provides the technical means of ceaseless self-scrutiny but because it renders the sense of selfhood dependent on the consumption of images of the self, at the same time calling into question the reality of the external world” (1991: 48). También ahora como vivimos en el mundo lleno de cámaras por todas partes, el narcisista está bien preparado en cualquier momento para aparecer en las fotos, riendo, bien maquillado. Por medio del consumo de sus propias imágenes, percibe su existencia y no permite salir insatisfactoriamente en ninguna foto.

Por último, el narcisista obtiene la admiración constante de los demás a través de las fotos. Pero integraremos este problema en el siguiente análisis de la correlación entre las redes sociales y el fenómeno narcisista.

No hay duda de que en el siglo XXI la tecnología ha modificado nuestra vida relevantemente, sobre todo, las redes sociales en Internet y los móviles inteligentes, en

el sentido más amplio, desde el modo de comunicación interpersonal hasta nuestra personalidad. Estos progresos técnicos fomentan el vínculo entre todo el mundo, a la vez que la globalización invade hasta cualquier rincón. Cualquier hombre, cualquiera que sea su tradición cultural, participa en esta interacción comunicativa en las redes sociales y disfruta de su auto-representación y auto-promoción. El narcisismo se ha convertido en la característica más llamativa en la cultura contemporánea. La red social es una plataforma que tiene distintas funciones. En este trabajo, solo destacamos su función comunicativa y relativa a la auto-representación. A continuación, abordamos este problema por estas dos vías.

En primer lugar, el individuo realiza su auto-construcción por medio de dos modos de representación: visual y verbal. Las representaciones visuales, en la mayor parte, se refieren a las fotos, tanto las sacadas por los demás como los selfies. El individuo posa y se maquilla antes de ponerse ante la cámara. Por consiguiente, elige las fotos en que sale bien o embellece las auto-imágenes con el uso de las aplicaciones de editar las fotos. Uno puede mejorar las imágenes de sí mismo representadas en las fotos con más facilidad que en la vida real. En cuanto a los modos verbales, uno puede publicar sus comentarios, descripciones o ideas bien pensados o copiados de los demás sin citar. De vez en cuando, varía la lengua que escribe para mostrar su sabiduría. Antes el artista solo se podía representar a sí mismo en una obra determinada por modo alternativo: visual o verbal, hoy en día en las redes sociales el hombre puede aprovechar varias maneras mezcladas a la vez (cabe mencionar una excepción de la pintura de los letrados⁸ de China, en que el artista suele pintar y poner poesía a la vez). A través de estos remedios exhibicionistas, el individuo construye su imagen perfecta y atractiva para sí mismo, y también para los demás.

⁸ Un estilo de pintura en China, que se estabiliza a partir del final de la dinastía Yuan (1280-1368). Los artistas de estas pinturas suelen ser eruditos, que tienen buena educación y gusto culto, a diferencia a los pintores profesionales en la academia. Los artistas pintan con tinta negra, aprovechan todos los efectos de puntuaciones posibles del pincel, añaden la poesía caligrafiada. Todo sirve para reflejar la personalidad del artista.

En segundo lugar, las redes sociales no son mundos privados ni encerrados, sino abiertos a todo el mundo. En estos espacios, el individuo lleva a cabo la comunicación diferente a la de cara a cara. La comunicación cara a cara suele suceder espontáneamente, distinta a la comunicación bien preparada en Internet. La interacción en la primera situación se efectúa instantánea y simultáneamente, en cambio, en la segunda con retraso y esporádicamente. El individuo planifica la reacción de sus seguidores en las redes sociales, solo espera un “Me gusta”, una necesidad insaciable de admiración. Casi no tolera nada de las críticas. Esta comunicación equivale a una emisión unilateral en lugar de intercambio mutuo. El individuo solo tiene ganas de realizar sus fantasías de superioridad y grandiosidad.

Por último, observamos que las redes sociales propician hábitos narcisistas mientras el aumento de estos últimos supone el desarrollo de las primeras, ampliando sus ámbitos y diversificando sus contenidos. Actualmente es difícil distinguir cuál es la causa y cuál es el resultado. Los dos funcionan y se afectan recíprocamente.

Entre las numerosas investigaciones sobre la correlación entre las redes sociales y el narcisismo, muchas intentan especificar los componentes del narcisismo por medio de sus comportamientos en las redes sociales. En este trabajo, cito la clasificación de Kansi de cuatro factores estructurales: leader/power (i.e. se considera líder); exhibitionism/self-admiration (i.e. auto-representación); superiority/arrogance (i.e. se siente mejor que los demás); y uniqueness/entitlement (i.e. cree que se merece lo mejor) (2003:444). Además, cabe recordar las características secundarias: pseudo self-insight, calculating seductiveness, nervous, self-deprecatory humor (Lasch,1991: 33). En nuestra sociedad, no consideramos el narcisismo como un trastorno de la personalidad sino la cultura que marca nuestro tiempo. Como hemos visto al analizar la influencia de las redes sociales sobre el narcisismo: el factor exhibicionismo/la necesidad de admiración de los demás ocupa el lugar más importante en este sentido, también es mi siguiente indagación sobre el narcisista en la autoficción literaria, solo me detengo en este aspecto y omito los otros tres.

1.3 El exhibicionismo en la literatura contemporánea: pseudo-confesión

La literatura, teniendo la más estrecha relación con la cultura social, se ha convertido en el centro donde casi todos los escritores actuales muestran su ansiedad de sí mismos para buscar el yo perdido. Por lo tanto, la literatura de hoy en día gira en torno del yo. Aunque antes también existían muchas obras narradas en primera persona, el yo narrador siempre mantenía cierta distancia respecto del propio autor. Sin embargo, actualmente todo ha cambiado.

Los escritores dejan la realidad al lado y se encierran en el auto-análisis, como más adelante en el capítulo 8 enumeraré lo que planteaba Todorov sobre por qué apareció la autoficción. Parece que el mundo y el individuo están en disputa y solo uno de los dos puede sobrevivir. Se olvida que antes siempre vivíamos como miembros del mundo público que nos ofrecía todo lo que poseía y los avances individuales favorecían el desarrollo social. El sociólogo Sennett también señaló la verdad de que “each person’s self has become his principal burden; to know oneself has become an end, instead of a means through which one knows the world” (2002:4). Si a los escritores les falta el dominio de la realidad, al final la investigación sobre sí mismos resulta superficial. Uno nunca puede vivir solo sino en el mundo, con los demás. Sin el conocimiento acerca de la sociedad donde vive, es imposible que uno consiga un profundo autoconocimiento.

El foco que fijan los escritores en su mundo privado se refleja en dos modos de su creación literaria. Por un lado, dejan la atención que anteriormente dedicaron a la trama y a los personajes y cambian de rumbo hacia el proceso de la escritura. Eso es la metafiction que se hizo muy famosa en la posmodernidad. Los escritores revelaban a sus lectores que estaban elaborando una ficción a través de sus desmesuradas digresiones. De esa manera, dejaban que el lector se desviara de su lectura como hundido en la realidad y le advertían repetidamente que lo que tenía delante era una

obra artística en vez de la vida imitada. Aunque parezca que da a conocer al lector el procedimiento de la ficción, de hecho, el lector nunca aprenderá nada del secreto de la creación artística mediante estas lecturas. En este tipo de obras, el artista teje la ilusión de cómo confeccionar la ficción en lugar de la quimera de cómo dejar pasar la realidad. Lo que les importa a estos escritores no es el mundo externo sino todo lo que ha vivido y experimentado, así como su trabajo en la creación artística.

Por otro lado, cuando los géneros literarios se enredan, y no existe clara frontera entre novela, periodismo y autobiografía, el artista deja de distinguir su papel entre narrador y autor, borrando una distancia que era esencial para la escritura. Los autores narran su propia experiencia en primera persona sin fingir otros personajes, como hicieron los literatos clásicos a lo largo de toda la historia. Los escritores no miran al mundo que tienen a su alrededor sino se refugian en su propia experiencia. Además, no reorganizan estas materias primarias ni las ficcionalizan, sino que las copian y las publican sin absorberlas interiormente. En consecuencia, a los lectores nos toca decidir si queremos valorarlas como ficción, confesión o testimonio. Como la mayoría de los escritores ya tiene su fama entre los lectores, los atraen no por la propia obra sino por la curiosidad del público sobre la vida privada de los famosos. Al final, estas obras se pierden entre “self-analysis and self-indulgence” (Lasch, 1991: 18). En cierto sentido, este tipo de auto-revelación se hace como disimulo o como excusa por su comportamiento.

Todo lo que hemos investigado sobre el narcisismo tanto en la cultura contemporánea como específicamente en la literatura es el epílogo de nuestra indagación acerca de la autoficción en los siguientes apartados.

2. EL AUTOR

2.1 La definición y la historia

Todas las civilizaciones, desde antiguamente, tienen sus propias mitologías y relatos orales. En otros momentos históricos, estos textos orales o escritos se recibían, circulaban y valoraban sin dificultad, aunque no tenían autores definidos. En la cultura europea, a lo largo de la época medieval, siguió la misma situación. Las obras se distribuían sin ser firmadas por su autor. Durante esa época, el hombre creía que sólo Dios tiene la capacidad de inventar algo y es el único autor de todo el mundo, es decir, el autor es Dios y realiza sus escrituras a través de sus profetas, sacerdotes y apóstoles, como los escritores de los Evangelios: San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan.

La palabra autor procede de *auctor* en latín y no existe en la antigua Grecia. No obstante, Platón ya definió la naturaleza de la poesía, la producción inspirada del poeta a través del antiguo conflicto entre poesía y filosofía. En las palabras de este filósofo se puede encontrar un antecedente del concepto de autor. Después Aristóteles distinguió entre el historiador y el poeta, “uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”, y lo definió: “el poeta debe ser creador de argumentos más que de versos, por cuanto es poeta en virtud de la imitación, y lo que imita son acciones... pues nada impide que algunas de las cosas sucedidas sean tales que hayan sucedido verosímelmente, en virtud de lo cual el poeta se ocupa de ellas” (2011:51). Y cree que la poesía se crea por técnica, artesanía y habilidad técnica, que siguen identificando en parte la creación literaria hoy día.

En la época medieval, cuando se comienza a usar la palabra *auctor* (Eng. *author*; Ital. *autore*; Fr. *auteur*; Span. *autor*; Ger. *Autor*), equivalente al escritor, no hay mucha diferencia entre escribano, editor, compilador y comentador.

Hasta el siglo XVIII, pocas obras se difundían entre el público con el nombre del autor, por ejemplo: Homero⁹, Aristóteles, Platón, Heráclito, etc. Algunos siguen considerados como autores por los estudiosos de hoy. En efecto, estos autores no son iguales que el que voy a analizar más adelante.

Al salir de la Edad Media, transcurren unas etapas importantes para descubrir el prestigio del individuo, que aporta los primeros motivos de la aparición del autor. El Renacimiento (s. XV-XVI) se caracterizó por un renovado interés por el mundo grecolatino y el Humanismo, sustituyendo el teocentrismo medieval por el antropocentrismo. La reforma protestante (s. XVI) apeló a la propia conciencia frente a la autoridad. La Ilustración (s. XVIII) hizo lo mismo con la razón, los pensadores de la Ilustración sostienen que el conocimiento humano podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía para construir un mundo mejor. Tras muchos pensamientos preparatorios, el individuo aparece como independiente, liberado de la sombra de Dios, creciendo hasta lo gigantesco. Además, la escritura deja de ceñirse a lo religioso y filosófico y, comienza a extenderse hasta lo profano.

Por otro lado, siendo el resultado de la ideología capitalista, la escritura comienza a ser considerada como una mercancía. Entonces el autor empieza a ser propietario de su escritura, hasta desarrollarse lo que hoy conocemos como propiedad intelectual. Esto tiene mucho que ver con el desarrollo tecnológico: sobre todo por la invención de la imprenta (s. XV-XVI). Cuando el texto circulaba entre los lectores de modo oral o por manuscritos, era normal que existieran revisiones de letras y palabras, correcciones y complementos. De hecho, en la cultura del manuscrito el nombre del escribano aparece tal vez en el texto como el del autor, y en cambio el autor a veces “lost in anonymity” (Saunders, 1964:18). Pero con la industria de la imprenta el autor puede hacer su texto

⁹ En el caso de Homero, es totalmente diferente al autor de los textos escritos de que voy a hablar. Este autor era cantante o recitador de poemas épicos, se puede identificar al representante de la tradición oral. En cuanto a su papel en la composición de los poemas, hay muchas discusiones académicas. Sobre este tema, hay muchos recursos para consultar: e.g. Lord, Albert B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.

estable y ponerle su nombre. Todos los libros impresos al final tienden a la uniformidad y estandarización, lo que causa la reacción contraria, el deseo de los autores de expresarse a sí mismos como individuos únicos. En el libro *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), Eisenstein asocia el énfasis de lo individual en el Renacimiento con la cultura la imprenta, y cree que la imprenta contribuye a la necesidad de un nuevo derecho de propiedad, que después aparece con el nombre de *copyright* (vol.1:240).

En concreto, el *copyright* aparece “en los comienzos del siglo XVIII cuando el *Statute* de 1710 abre en Inglaterra una serie de procesos donde se oponen los argumentos movilizados por los libreros-editores de Londres y los de las provincias” (Chartier, 1999: 18). Y “el *Statute* limitaba la duración del *copyright* a catorce años (más catorce años suplementarios si el autor seguía todavía vivo) y atribuía a los autores el derecho de pedir para ellos mismos un *copyright*” (17).

Por eso Barthes plantea que “El autor es un personaje moderno” (1994: 66). Muy poco después de la aparición del término mismo de “literatura” en torno al siglo XVIII, se empezó a conceder importancia a la persona del autor (Campillo, 1992: 36), cuando los textos circulaban como escritos y firmados.

Según el diccionario de la Real Academia Española¹⁰, el autor designa a la persona que es causa de algo, que inventa algo, que ha producido alguna obra científica, literaria o artística, es decir, a los creadores y responsables de alguna cosa, también a los testigos y garantes del valor de la misma. En mi tesis, sólo me concentro en la investigación del papel del autor en la narrativa. En este sentido estrecho, el autor es quien crea un texto escrito intelectualmente para comunicar con los demás.

“Sea el anonimato medieval o el individualismo del genio romántico, sea el valor renacentista del *artifex* o *faber* o el ingenioso barroco, todo son teorías del autor literario [...] toda vez que depende de la función que cada época le ha asignado en su experiencia

¹⁰ En el resto de la tesis, voy a utilizar su abreviatura RAE.

estética” (Pozuelo Yvancos, 1989:81). Al entrar en el siglo XX, aparecen sucesivamente las referidas teorías del autor y otras diferentes a las anteriores.

2.2 La intención del autor

Desde el siglo XVIII, se recurrió al autor para la interpretación y valoración de una obra literaria basada en el acto de creación, autenticidad, individualidad, originalidad, profundidad de significado etc. Una obra casi no puede existir sino como producción del autor.

En sentido común, pensaríamos que el texto significa lo que habla y expresa lo que el autor intenta transmitir. Cuando algunos textos son complicados, simbólicos o ambiguos, pueden causar incertidumbres, confusiones o malentendidos entre los lectores. En este caso, procuraríamos conocer la intención verdadera del autor. La mayoría de los lectores creen que el texto muestra lo que el autor piensa. Además, muchos filósofos y teóricos consideran, adoptan y defienden esto. Entre ellos E.D. Hirsch es el más resistente en esta opinión, así en su libro *Validity in Interpretation* (1967). Hirsch sostiene que la intención del autor nos aporta el único camino a la correcta interpretación del texto, sin ésta nos perdemos en un mar de significados. Por tanto, durante mucho tiempo, la obra se conoció como la expresión del autor, de sus sentimientos, ideas, conocimientos y valores. Muchas veces los investigadores tomaron la biografía del autor como referencia de la obra.

Sin embargo, Gadamer comprueba lo incorrecto de este postulado a través de la hermenéutica. La tesis fundamental de su hermenéutica consiste en que el entendimiento y la interpretación del objeto o la cosa está condicionado o moldeado por la realidad histórica del individuo. Por eso, cada persona tiene su propia interpretación del mismo texto y es más razonable la pluralidad de interpretaciones.

David Weberman hace un resumen de seis razones a propósito de lo que argumenta Gadamer en *Verdad y método* para oponerse a la identidad entre el significado del texto y la intención del autor (2002: 47-54):

a. Less in the text than the author intended

b. More in the text than the author intended

Estos dos puntos son fundamentales para comprender este desequilibrio entre el autor y el texto. El primer caso sucede en la mayoría de los textos escritos, sobre todo, en las escrituras de la gente corriente, como solemos quejarnos de no ser capaces de expresar por escrito todo lo que intentamos. La mayoría de las obras clásicas pertenece al segundo caso, por ejemplo, los teatros de Shakespeare. Como el pensamiento y la intención del autor sería el conjunto de su individual y particular experiencia, es imposible que queden escritos completamente en su texto. Además, debido a la naturaleza del lenguaje, lo artificial del lenguaje decide su inexactitud. El nivel de expresar lo que intenta el autor depende del dominio de la lengua, así como las técnicas de la retórica. A la vez, cuánto capta lo que expresa el texto depende de la competencia de cada lector. Por tanto, el texto siempre se queda más o menos de lo que intenta el autor y nunca equivale.

c. The text has the character of ideality

Gadamer pide la noción de idealidad de Husserl, quien explica este concepto a través de distinguir el material/el contenido psicológico de su expresión. La idealidad de expresión no excluye la realidad sino que subyace al acto real y le permite el significado. A la vez, la noción de idealidad no se reduce solo a actos psicológicos. Cuando alguien concibe la idealidad de la expresión, el lenguaje se vuelve autónomo y abierto; de manera que las palabras contienen más significados que lo que intenta el autor en circunstancia determinada. En el texto escrito, la idealidad es más notable, debido a que la enunciación se separa del enunciado, se queda lejos de su tiempo de creación. Cuando leemos el texto, las palabras son diferentes de los sentidos particulares que pensaba el autor en su cabeza. Esta cualidad de idealidad también es el argumento

clave para explicar la distancia mayor o menor entre el texto y lo que intenta expresar el autor.

d. The text is relationally constituted.

El texto nunca deja de desarrollar nuevas relaciones con otros textos, acontecimientos históricos, diferentes lectores; también el significado textual es siempre relacional. El texto no existe por sí mismo, sino que es el resultado de las relaciones con otras cosas, como el autor, el lenguaje y el mundo de que habla. Así, la intención del autor no puede cerrar el texto en un sentido ni en el tiempo de la escritura.

e. The text concerns the truth about some subject matter.

El significado del texto no es mero signo de la mentalidad del autor, es un discurso sobre el conocimiento del mundo. Para el mejor entendimiento textual, hay tres claves: el lector, el texto del autor y el asunto encerrado en el texto. El último es extra-mental y extra-lingüístico, a veces previo a nuestro estado mental y lingüístico. Cuando intentamos entender el texto, no sólo hacemos una especulación del pensamiento del autor, sino que apelamos a lo que habla el texto con el fin de darnos una comprensión lógica del mundo.

f. Our deeper interest typically is directed at the text, not the author's psychology.

Gadamer expone las primeras cinco razones para mostrar la diferencia entre el significado del texto y la intención del autor. Y por último nos advierte que los lectores dediquemos más interés al propio texto para comprender mejor el texto. Esta aserción nos ayudará a entender las siguientes teorías sobre el autor. La actitud contraria de la intención de autor no es su negación absoluta, sino que no la considera la única manera para entender el texto. La comprensión del texto es un proceso muy complicado, hay muchos elementos que la afectan.

Bajtín nos aporta otras razones para explicar por qué el autor nada tiene que decir acerca de su proceso creativo. Sin embargo, parte de otro punto de vista. Propone que “así son todas las vivencias activas de la creación: uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no en el proceso de su propia vivencia” (Bajtín, 2005: 15). Distingue entre el autor como sujeto y la obra como el objeto el trabajo creativo como la vivencia, que no llega a ser objeto de análisis. El autor crea la obra que está formando, pero nunca ve el proceso interno de la generación de su creación. De esta manera, concluye “el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es –únicamente allí hemos de buscar ese proceso. (Los momentos técnicos de la creación, la maestría, se perciben claramente, pero también tan sólo en el objeto.)” (Bajtín, 2005: 15).

2.3 La muerte del autor

Según la concepción romántica del autor, la obra está configurada totalmente por el autor, quien es el centro de la escritura y el significado. Encontramos este foco en el autor en la imagen de la literatura y, también en la crítica. Cuando pretendemos acercarnos a una obra, solemos apelar intuitivamente a la biografía del autor: su infancia, su estudio, sus gustos, sus pasiones, sus vicios, su locura. etc. Es lógico que intentemos entender la obra a través de su origen. Guiados por la metafísica tradicional, anhelamos una figura original para todo, un punto del que partir, en este caso, el autor es el origen de la obra. Así, solemos buscar la explicación de la obra en el autor, el que la ha producido.

Mallarmé es el primero en Francia que insiste en suprimir al autor y devolver el sitio al lector. Cree que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad... ese punto en el cual sólo el lenguaje

actúa, performa, y no yo” (Barthes, 1994: 65-66). A continuación, el poeta Valéry, en sus prosas, también reivindicó la condición verbal de la escritura.

Gracias a las investigaciones del siglo XX sobre la lingüística, proponen que es el lenguaje, y no el autor, el que habla. “La enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores” (Barthes, 1994: 68). El autor es nada más que el que escribe. “el autor sólo habla el idioma; la unidad del texto no está en sus orígenes sino en su destinatario, que organiza esa masa de signos imponiéndoles un sentido: es en el lector donde la obra se cumple” (Pérez Parejo, 2004).

Barthes aplicó el Efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht a la teoría del autor, en el que el autor se minimiza hasta el más pequeño al fondo de la escena, Barthes propone el alejamiento del autor y la ausencia del autor en todos los niveles.

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora (1994: 68).

En este párrafo, Barthes distingue la diferencia de las nociones de escritor y autor. Según la definición del diccionario de la RAE, la palabra “escritor” sólo subraya el acto de escribir, pero la de “autor” exige algo inventado original; igual que se describe en su apartado. A continuación, siguiendo la misma línea, dudamos de la originalidad de la escritura del escritor moderno.

Anteriormente, el autor era la autoridad de su escritura, que desprende un único sentido, como Autor-Dios. Hoy en día, se piensa que ninguna de las obras es original,

sino un texto como tejido de citas y referencias provenientes de innumerables focos de la cultura. Todos los libros antiguos forman parte de un inmenso diccionario, del que el escritor moderno extrae algo para su escritura, mezclando, imitando sin pararse jamás. De este modo, el autor se ha destruido como el origen de la escritura y, se ha roto el vínculo arbitrario entre el autor y su obra.

Barthes sigue explicando esta diferencia de los dos términos: “como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y eso libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente” (70). Es muy curioso que la definición de Barthes sobre el autor vuelva a hacerlo equivalente al escribano como en la época medieval, pero Barthes lo plantea con el fin de una mejor interpretación de las obras escritas. En efecto, el mismo concepto ha evolucionado mucho en estas dos épocas.

Barthes cree que la existencia del autor sirve, en gran parte, a la Crítica literaria. Como hemos explicado anteriormente, el autor da una única interpretación de la obra. Ahora bien, cuando a los lectores les toca interpretar la obra, la escritura se convierte en múltiple y la pluralidad de las escrituras converge en el lector. “El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (71). Sin embargo, en la teoría de la recepción el lector no se parece a lo que describió Barthes sino una imagen más complicada. El problema del lector lo vamos a abordar en el capítulo 7.

Ahora volvamos al comienzo del artículo, cuando Barthes nos plantea la pregunta “Quién está hablando así” en una descripción del cuento *Sarrasine* de Balzac. Aunque nos da la respuesta de “el lenguaje habla”, años después con muchas nuevas investigaciones, podemos dar unas respuestas más específicas: el narrador o el autor implícito está hablando. En los siguientes apartados voy a explicar estos dos conceptos.

2.4 ¿Qué es un autor?

Después del planteamiento de la muerte del autor de Barthes, Foucault se decidió a proseguir con ese tema, en busca de algo que pudiera llenar el vacío de la desaparición del autor. El primero preguntaba “Quién está hablando así”, y el segundo sigue la línea, preguntando “Qué importa quién habla”. De entrada, Foucault ha analizado la noción de obra y escritura, que tienen mucho que ver con la noción del autor, pero al final, no obtuvo una clara definición de estos dos términos.

Por un lado, la delimitación de la obra es un problema a la vez teórico y técnico en tanto afecta la conceptualización y el material empírico. Es difícil definir desde cuándo un individuo sería un autor para agrupar sus textos como una obra. La cuestión del autor y la obra es como la cuestión del huevo y la gallina que se entrelazan, por eso es imposible confirmar cuál es anterior al otro. Además, entre otros problemas es difícil distinguir la obra entre todo lo escrito de un autor.

Por otro lado, a primera vista, la noción de escritura nos desvía la atención hacia el autor. Entendemos que la noción de escritura no reside en el gesto de escribir ni en los signos que alguien hubiera querido remitir sino “se trata de un esfuerzo de una destacable profundidad por pensar la condición en general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (Foucault, 1999: 335), igual que sostiene Barthes: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (1994: 65).

Sin embargo, Foucault dudaba “Me pregunto si, reducida a veces a un uso corriente, esta noción acaso traspone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor” (1999: 335). Es decir, vuelve el problema del “a priori” del autor ante la escritura. Al final, nos resulta que la escritura es otra noción conflictiva.

Estos análisis de las dos nociones nos proponen dos obstáculos que impiden erradicar la noción de autor y nos muestran la imposibilidad total de la ausencia del autor en el texto. A continuación, Foucault dedica muchos detalles al análisis de otros dos temas importantes: el nombre del autor y la función-autor.

2.4.1 El nombre del autor

Cuando aludimos a algún autor, seguramente lo llamamos por su nombre, por ejemplo, Javier Cercas. Si lo tomamos como un nombre propio ordinario, se pueden dar diversas respuestas: una serie de descripciones definidas: de su biografía -nació en 1962 en Ibahernando, un pequeño municipio de la provincia de Cáceres en Extremadura y a los cuatro años se trasladó a Gerona con su familia y ahora está establecido en Barcelona; de su apariencia física – mide altura mediana con cabello negro y rizo y suele poner una cara seria; de su profesión – ejercía como profesor de literatura española en la Universidad de Gerona desde 1989 y últimamente se dedica exclusivamente a la escritura, ha publicado las narrativas *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017), *Terra alta* (2019) y colabora habitualmente con algunos periódicos. Las crónicas se han publicado en las colecciones: *Una buena temporada* (1998), *Relatos reales* (2000), *La verdad de Agamenón* (2006), *Formas de ocultarse* (2016). Es decir, también es autor de obras publicadas. Siendo un nombre del autor, es un nombre propio particular.

Con el fin de confirmar quién ha escrito el libro, no hace falta siquiera que el autor firme su escritura. Tal como podemos reconocer a alguien por su voz, su modo de andar, su fisonomía, podemos identificar la obra por su estilo, por su grafía, por su referencia-escritor. Sin embargo, poner el nombre de autor es un modo de buen rendimiento y este

nombre de autor dispone de ventajas como ser “reiterable, clasificable, diferenciable, citable, comunicable, imitable, en fin, desapropiable” (Campillo, 1992: 27-28).

Como expone Barthes: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (1994: 66), todo texto, al haber sido escrito ya ha perdido la relación con su autor, y el autor parece reapropiarse lo que ya se le escapa de las manos a través de su firma, poniendo su nombre del autor.

El nombre del autor no es sólo el equivalente de una descripción o una serie de descripciones, igual a otros nombres propios, sino que también constituye la designación, un cierto vínculo con lo que nombra. Como se trata de una forma de identificación o singularización exclusiva, cualquier cambio de descripción o de designación iría a modificar algo del autor, no de su nombre sino de su funcionamiento.

El nombre del autor funciona para indicar a alguien, además, para clasificar los discursos y definir las características del modo de ser de los discursos. Un nombre de autor permite “reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros”. Es más, establecer una relación entre estos grupos de textos, “una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante” (Foucault, 1999: 338). En este sentido, este conjunto heterogéneo se hace un corpus unitario, como una obra. Aquí, de nuevo muestra la filiación entre autor y obra, de que hablamos anteriormente.

En efecto, el nombre del autor tiene diversos modos de correspondencia con su referente real. Hay nombres del autor apócrifos, que no se refieren al individuo real con ese nombre; o nombres del autor pseudónimos, que remiten al individuo real cuyo nombre real es diferente; “o que no remiten a ningún individuo real sino más bien a varios individuos a un tiempo, como Homero; o el caso contrario, cuando varios nombres de autor remiten a un único individuo real, como Kierkegaard” (Campillo, 1992: 28). Ello muestra la ansiedad constante del autor por su nombre propio. Muchos autores han intentado disminuir el control de su nombre propio sobre el discurso a través

del nombre, rompiendo las relaciones entre el autor empírico y sus escritos. Esperan que los lectores conozcan sus obras sólo por las mismas no a través del nombre del autor. Voy a profundizar los distintos usos del nombre propio del autor en el capítulo 5.

El nombre del autor no es una palabra cualquiera, sino que se trata de un conjunto de cultura de una sociedad que ha formado al autor y donde él mismo ha dejado su influencia. Esta palabra del nombre del autor se difunde y es recibida de un cierto modo en una cultura dada, varía con el tiempo y el espacio.

Paradójicamente, mientras la teoría de la muerte del autor queda como una discusión en sólo la crítica literaria, en el mundo editorial o entre los lectores, el nombre del autor ocupa un lugar cada día más importante. El nombre del autor es tan popular como la marca, la etiqueta como del cualquier producto, que asegura la calidad de sus libros, la difusión, la rentabilidad y el éxito. Este prestigio del nombre del autor llega a tal extremo en la actualidad que hay muchos nombres de autores actuales de los que se ignoran totalmente sus obras, o al revés: en el caso de Elena Ferrante (en el capítulo 5 sobre el nombre propio voy a abordar su caso) se conocen sus obras, pero no se sabe quién es con certeza. Y los lectores elegirían los libros según su propio gusto, al que corresponde lo que ha escrito con el nombre del autor. Supongo que esta alteración a lo mejor se atribuye a la exigencia de la eficiencia de la época de consumo en la que estamos. Frente al mercado de muchos libros, sin ninguna orientación, nos despistaríamos hundidos en un mar de libros, de modo que el nombre del autor es una guía razonable.

2.4.2 La función-autor

Foucault plantea el nuevo término la función-autor, que es un intento de analizar la dimensión social del discurso, como los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, en resumen, refiriéndose a las modalidades

de la existencia del discurso. Foucault saca la conclusión de los cuatro caracteres más importantes y más visibles de la función-autor.

En primer lugar, la función-autor remite a la apropiación de objetos. Antiguamente, era la apropiación penal, servía para castigar a los autores que habían escrito algo transgresivo. Después se convierte en la apropiación de su mercancía, la obra. Hay que subrayar que esta primera característica de lo transgresivo sigue vigente, desde “lo sagrado a lo profano, de lo lícito a lo ilícito, de lo religioso a lo blasfematorio” (Foucault, 1999: 339), hasta en la actualidad la transgresión de los límites de géneros. Por esta posibilidad de transgresión, el autor saca los beneficios de la propiedad.

En segundo lugar, la función-autor está estrechamente ligada a la historia de Occidente, pero no se ejerce como una ley universal y constante; sino que varía a lo largo de la historia. Cuando los textos literarios no se valoraban por su autor y se publicaban de modo anónimo, los textos científicos no tenían valor de verdad sin el nombre del autor, pero estos autores científicos no se conocen por la individualidad ni la subjetividad sino por su garantía de fiabilidad. En cambio, en el siglo XVII o XVIII, hubo una inflexión al revés: la función-autor se borra en los últimos, sólo nos importan las conclusiones científicas y quien las propone y la comprobación no tiene mucha trascendencia, mientras que se vuelve cada vez importante en los primeros. No sabemos cómo evolucionaría la función-autor en las obras literarias, pero estamos seguros que se cambia permanentemente.

En tercer lugar, la función-autor constituye una atribución, como un discurso a su productor, pero que no es espontánea sino es el resultado de una serie de mecanismos complicados. Esta función es más interna al propio discurso, como una construcción literaria y un “ente de razón” (339). En este apartado, Foucault se refiere a la antigua exégesis cristiana para confirmar su autenticidad y considera que los siguientes cuatro criterios de San Jerónimo son los antecedentes de la moderna crítica literaria. En efecto, nos explican las reglas invariantes de la construcción del autor.

Foucault resume estos cuatro criterios de la construcción de autor a través de *De viribus illustribus* de San Jerónimo:

- a. El autor queda definido como un cierto nivel constante de valor. Ni inferior ni superior a los otros pertenecería al mismo autor.
- b. El autor queda definido como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica. El mismo autor no escribiría algo en contra de su doctrina permanente¹¹.
- c. El autor lo es como unidad estilística. El autor permanece su estilo en la escritura, con su costumbre del uso de palabras y giros, unos matices reconocibles.
- d. El autor es entonces momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos. Hay una zona temporal intocable para un autor, es el mundo tras su muerte¹² (1999: 341).

A este respecto, se ve que el autor como ente de razón es la proyección de una singular conjunción de acontecimientos biográficos e históricos. En la modernidad, la preocupación de la autenticación se ha resuelto por el puesto del nombre del autor. Pero la crítica literaria moderna continua casi la misma línea de investigación, no a través de la unanimidad de los cuatro criterios sino de la explicación de sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas de los mismos criterios. Con los términos más modernos, “the tensions or self-contradictions within a text might be explained from a Marxist perspective in terms of the subject’s contradictory class status, or from a Freudian perspective in terms of his or her unacknowledged desires, his or her unconscious, or from a “humanist” perspective in terms of a certain psychology and the ongoing vicissitudes of and variabilities in a writer’s life” (Bennett, 2005: 25).

¹¹ Las obras de Dostoyevsky justamente se caracterizan por la polifonía de diferentes voces en sus narraciones.

¹² Claramente con la aparición del género de la ciencia ficción, esta regla se ha roto, pero en otros géneros sigue válida.

En cuarto lugar, la función-autor “no remite pura y simplemente al individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuo pueden ocupar” (Foucault, 1999: 343). En un texto sin la función-autor, los pronombres personales remiten al sujeto real, los tiempos y de lugares también atribuyen a los de la realidad. Sin embargo, en los textos que disponen de la función-autor, esta atribución no es fiable ni estable. Es precisa la diferencia entre el narrador imaginario, el autor que firma y el individuo real que se oculta tras el autor, que es, yo creo, el autor implícito, que voy a abordar en el siguiente apartado **2.5**. Todos los textos del autor conllevan una pluralidad del autor. La función-autor funciona de un modo que da lugar a la dispersión de distintos egos simultáneos.

Además del autor de un libro o de una obra, Foucault propone la noción de fundadores de discursividad, que son los autores “de una teoría, de una tradición, de una disciplina” (344). Toma a Marx y Freud como ejemplo de quienes han producido algo más: “la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (343). Como este tipo de autores no afectan directamente a mi tesis, aquí sólo lo menciono sin explicaciones específicas.

De la investigación de Foucault de la función-autor, concluimos que no hay un autor que esté fuera del texto, sino que es un fantasma en cualquier rincón del texto. En cierto sentido, el autor, en efecto, es responsable y propietario de su obra. La obra nunca se alimenta por sí misma.

2.5 El autor implícito

En el siglo XX, primero los formalistas rusos plantearon conceptos como “personalidad literaria” o “la imagen del autor” para explicar la entidad interna del autor. Korma los desarrolló y consideró el autor como “la conciencia del texto” (Schmid,

2013). Y después los estructuralistas checos y polacos progresaron en este tema. En los años sesenta, los críticos se centran en los propios textos y rechazaban la importancia del autor. Como es imposible analizar una obra sin conocer nada de quien la escribe ni sus pensamientos, en 1961 apareció el concepto del autor implícito en el libro *The rhetoric of fiction* de Wayne C. Booth. Al aparecer las teorías de Barthes y Foucault sobre la muerte del autor, la noción del autor implícito recibió mejor acogida. Conocemos a este autor implícito a través de su obra en vez de por los materiales exteriores, así como la biografía, las entrevistas y las cartas. Booth lo describe en su libro así:

Cuando escribe, no crea simplemente un <hombre en general>, ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros. Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos. Como dice Jessamyn West, <solamente a veces, cuando escribe una historia, el novelista puede descubrir, no su historia, sino a su escritor, el escriba oficial, por así decirlo, de aquella narración>. Tanto si llamamos a este autor implicado un <escriba oficial> o adoptamos la expresión recientemente resucitada por Kathleen Tillotson, el <segundo ego>, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra. (1974: 66-67)

La noción del autor implícito abarca dos sentidos: a) existe un autor que está escribiendo el texto en un estado determinado, diferente al autor empírico en la vida cotidiana o sólo refleja unos aspectos o una época de este autor. b) el autor implícito no es una imagen directa y fija sino es extraído y reconstruido por el lector a través del texto. Eso es lo que entendemos según lo que explica Booth. Sin embargo, cuando Booth creó esta noción por primera vez, no la definió claramente como otras tantas

nociones literarias sino con muchas contradicciones, por tanto, en los siguientes años surgieron muchas discusiones.

Este concepto no solo tiene mucho que ver con el autor, sino que también se entrelaza estrechamente con el narrador, sobre todo con el narrador poco fiable. Voy a poner sobre el tapete este tema en el capítulo 3. Está claro que son dos diferentes conceptos: el narrador solo se aplica a los textos narrativos, el autor implícito es la noción general en cualquier texto; el narrador siempre es explícito, el autor implícito no; el narrador es ficcional, el autor implícito es verídico, etc. y más adelante voy a distinguir entre los dos con más detalles.

Mieke Bal cree que “el término lo introdujo Booth para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico” (1985: 125), y atribuye su popularidad a que “This would have made it posible to condemn a text without condemning its autor and viceversa –a very attractive proposition to the autonomists of the ‘60s” (42). Además, Bal duda de la necesidad de este término, sobre todo, en la narratología, sólo lo cree una instancia residual.

Genette en su *Nuevo discurso del Relato* dedica un capítulo entero a analizar la pregunta: “¿es el autor implicado una instancia necesaria y (por tanto) válida entre el narrador y el autor real?” (1998: 96). Primero, con las dos hipótesis de la revelación involuntaria y la simulación voluntaria, saca la conclusión de que cuando el autor implícito no es el narrador, es el autor real; cuando el autor implícito no es el autor real, es el narrador. Entre los dos no queda un tercer sitio para el autor implícito. A continuación, encuentra algunas excepciones de que el autor implícito no es el autor real ni el narrador. Por consiguiente, hemos visto que la respuesta suya es ambivalente. Pero Genette cree que “el autor implícito es todo lo que el texto nos permite conocer del autor”, no es una instancia narrativa; no es más un agente ideal entre el autor empírico y el narrador, nunca un agente actual.

Por autor real, o autor empírico, entendemos el hombre físico y real, extratextual, el creador del texto. Es siempre innegable y existente realmente, en la firma o reconocimiento final del libro como una entidad profesional o jurídica, es fácilmente reconocible. Al contrario, el autor implícito se explica como el conjunto de intenciones y reacciones que quiere transmitir el texto, no es totalmente intratextual, porque crea el texto verdaderamente. Con este concepto, podemos conocer los múltiples autores implícitos del mismo autor empírico en diferentes textos y del mismo texto según diferentes lectores.

Sin embargo, resulta difícil reconstruir este autor implícito del texto. Esta existencia va a depender de la competencia del lector, en la misma etapa histórica el lector varía según su cultura y biografía, y a lo largo de la historia, el lector evoluciona mucho. Como la interpretación del texto es libre partiendo del lector, es natural que los distintos lectores vayan reconstruyendo distintos autores implícitos. Se ve que el autor implícito es poco estable.

A pesar del debate de este concepto, se sigue utilizando con frecuencia, debido a que no aparece un concepto mejor. Pienso que este concepto ya es mucho más moderno que muchos otros, dejando de lado al autor biográfico y fijándonos en la importancia del lector, que es un papel muy importante en la literatura contemporánea, léase el capítulo 7 de mi tesis.

2.6 El autor en la autoficción

En la autoficción el autor, desde luego, designa a la misma persona que inventa el texto escrito como en otros textos narrativos, pero su funcionamiento de comunicación se modifica específicamente. En la ficción narrativa, el autor suele realizar la comunicación con el lector a través de agentes intermediarios, como el narrador o el

personaje. En la autoficción, el autor, además de su papel normal, también ocupa el lugar del narrador y a veces el del personaje, porque ellos comparten el mismo nombre propio. Pero no podemos identificar al autor con el narrador en serio, puesto que a veces el narrador no es más que el autor ficcionalizado. El problema consiste en que ¿el autor y el narrador que se llaman igualmente son el mismo o no?

Por otro lado, lo que pretende la autoficción es eliminar el trecho entre el autor y su mediador para dialogar directamente con el lector. Sin embargo, en el texto narrativo, siempre existe un narrador además del autor (¿o la autoficción ya ha roto esta regla?), aunque en otros textos de no ficción el narrador es el mismo autor. ¿Es posible que en la ficción desaparezca la desviación entre el autor y el narrador? Lo trataremos en el capítulo 3.

Por último, cierro este capítulo con una breve conclusión. Hoy en día, el término autor no se limita al ámbito literario, sino se extiende a todo el mundo de arte, en la música, la fotografía, la película, la televisión e incluso en los juegos digitales. El autor juega muchos papeles en el contexto sociocultural-histórico, como productor de mercancías culturales, referencia para clasificar el canon o la época y para conocer el significado del texto, aunque hay muchos debates sobre este último, yo creo que no podemos aislar el texto absolutamente de su autor. Asimismo, la biografía de algunos autores consiste en un gran tesoro que merece investigación.

La noción de autor es mucho más complicada de lo que parece a primera vista y, analizarla nos llevaría demasiado lejos. En este apartado me limito a esbozar unas cuantas consideraciones mínimas para reflexionar sobre la enigmática figura del autor.

Quisiera que esta breve reflexión nos hiciera entender el nuevo papel del autor en la autoficción. El autor ha dejado su puesto arbitrario en lo más alto y exterior, definiendo el único significado de la obra. Se ha bajado al interior del texto, como personaje o como narrador, distorsionando la vida y la literatura. Se ha disminuido su funcionamiento extratextual, mientras ha aumentado mucho el intertextual.

Antes de la autoficción, el autor no era ni un individuo real exterior a la obra, ni un personaje de ficción interior a ella, sino que estaba situado en la ruptura, el borde de los discursos. Así lo expone Barthes: "...en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura" (1994: 65-6). Ahora el autor de la autoficción ha roto todas las reglas planteadas y nos exige una nueva visión sobre el autor en la ficción. El autor, a lo largo de la historia, se ha empeñado por renovar distintos elementos literarios: el modo de narrar, la focalización, el narrador, el tiempo, la velocidad de narración, etc. Ahora, toca al origen de todo, el autor. A mi parecer, es una experiencia de lectura revolucionaria.

A través de todo lo que hemos analizado, llegamos a proponer que en la teoría literaria, el autor ha bajado del puesto sagrado que ocupaba en la obra. Y al desaparecer el autor, el lector ocupa este lugar vacío. La autoficción es un juego que invita a más participación subjetiva de los lectores. Es muy curioso que al dejarse olvidado el autor en la crítica literaria, la autoficción vuelva a recordar a los lectores la existencia del autor, quien esta vez nos llama la atención como el narrador o el personaje. Eso constituye un círculo que nos resulta difícil localizar dónde empieza ni hasta dónde termina. El funcionamiento del autor se va desarrollando con el tiempo, igual que nuestro conocimiento de este término.

3. EL NARRADOR

En un texto narrativo siempre hay un narrador, es la persona que narra. Cuando el lector empieza una lectura ficticia, en primer lugar, conoce al autor por su firma en la portada del libro, posteriormente, va a descubrir quién le habla, ése es el narrador. El narrador es una persona inventada por el autor, cuya misión es contar la historia. Según la información de que dispone para contar la historia y del punto de vista que adopta, hay tres tipos básicos de narrador.

a) Narrador en tercera persona. Puede ser omnisciente u observador.

El narrador omnisciente conoce todos los hechos que están pasando y saben lo que piensan y sienten los personajes. No existe ningún rincón escondido frente a la observación del narrador omnisciente, como un Dios. En la época victoriana de Inglaterra, que fue también el primer periodo de oro de la novela, la mayoría de las novelas se elaboraba en tercera persona.

El narrador observador es un personaje fijo, que sólo muestra lo que ve, de similar modo a como lo hace una cámara, por eso se llama también el narrador cámara. En comparación con el narrador omnisciente, no es capaz de percibir el interior del personaje.

El narrador en tercera persona generalmente da una impresión fiable al lector, pero cuando el lector sabe todo lo que pasa, a veces le aburre la lectura. Y en algún tipo de novela, por ejemplo, la novela negra, ya que se debería ocultar el secreto hasta el final, no le conviene un narrador omnisciente.

b) Narrador en primera persona.

El narrador protagonista cuenta su propia historia. Al principio de la aparición de novela, se solía escribir de manera epistolar o de diarios. Después, en el tipo de novela llamada *Bildungsroman* también se prefiere utilizar el narrador protagonista. Por supuesto, es perfecto para la autobiografía. Recientemente la literatura del yo está de moda, casi todos emplean el narrador en primera persona. Además, el narrador personal secundario es un testigo de lo que pasa, tal vez, tiene algo que ver con los hechos o nada.

El narrador en primera persona está a menos distancia del lector que el narrador en tercera persona, por tanto, el lector se asimila a estos narradores. Sin embargo, cuando alguien habla en primera persona, puede no ser una persona absolutamente honesta y sincera, a lo mejor, se disfraza mucho para desviar al lector. Además, el narrador en primera persona tiene un punto de vista muy estrecho, por este defecto, la novela epistolar y de diarios se reemplazan por las contadas por el narrador en tercera persona en el siglo XIX para describir el panorama de la sociedad y hacer unos comentarios liberalmente.

c) Narrador en segunda persona

El narrador cuenta en segunda persona. Este modo de narrar se aplica pocas veces, debido a sus limitaciones y al desconcierto causado en el lector, quien siempre tiene la duda de quién habla y a quién se dirige. El texto narrado en segunda persona produce un efecto singular porque rompe las fronteras de lo textual, atrayendo al lector hacia el mundo diegético. Cuando alguien lee, asimismo, se edifica un diálogo con el autor, identificado con el tú en el texto, pero se nota pronto que este tú no se dirige al lector que está leyendo. El lector se pierde en este juego discursivo como en un laberinto. El más famoso del ejemplo es *Aura* de Carlos Fuentes, aquí cito un trozo de este libro para que sintamos la confusión.

La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo

negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú (1994: 57).

Si el lector es competente, va a despejar las nubes del tú a encontrar el yo ocultado. Como no hay yo sin tú, al revés también. Esta vez el yo no se expresa en primera persona; sólo manifiesta su calidad de yo indirectamente, como una segunda persona. Es decir, en este tipo de texto, se genera el efecto de estar contándose la historia a sí mismo o a un yo desdoblado, la segunda persona sería una persona ficticia, atribuible al yo. El yo es siempre egocéntrico, en cambio, el marcado desplazamiento hacia el tú expresa un desdoblamiento incompleto de sí mismo.

La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo yo sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un tú. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica una reciprocidad que me torne tú en la alocución de aquel que por su lado se designa yo. (Benveniste, 1994: 181)

La explicación de Benveniste nos ayuda a comprender el carácter esencialmente complementario de las dos personas. Aunque estas palabras sirven para investigar las clasificaciones de las personas en el coloquio, aquí encajan perfectamente para explicar el funcionamiento, el narrador tú en vez de yo.

En el último caso del narrador en segunda persona, a mi parecer, el tú no es el narrador verdadero, quien sólo habla y aporta la voz, de hecho, el yo es quien ve y tiene el foco. Tengamos en cuenta de que no es suficiente clasificar al narrador según en cuál de las personas habla.

En esta clasificación según la persona en que habla el narrador, en efecto, es difícil distinguir diferentes matices en los diferentes tipos de narrativa. A lo largo del siglo pasado, muchos críticos se esforzaron sobre este tema. Norman Friedman califica cuatro grupos en la narrativa y cada grupo tiene dos subgéneros: 1. narración omnisciente, con o sin intrusiones del autor (*editorial omniscience, neutral omniscience*). 2. narración en primera persona (*I as witness, I as protagonist*). 3.

narración omnisciente selectivo (*multiple selective omniscience, selective omniscience*).

4. narración puramente objetiva (*the dramatic mode, the camera*) (Friedman 1955: 1169-1179). Notamos que esta distinción no se define de acuerdo con el mismo criterio, existen muchas confusiones entre la voz del narrador y la focalización, como el mismo problema cuando hablamos del narrador en segunda persona.

Ambos tipos de la distinción de narradores constan de unos aspectos ambiguos y entretreídos y no son capaces de explicar el complejo funcionamiento del narrador. Por tanto, es urgente que volvamos a conocer y especificar la noción del narrador y hacer la distinción entre los términos confusos: modo y voz, que son elementos cruciales para delimitar diferentes narradores.

3.1 La definición del narrador

Platón es el primero en abordar este problema del narrador en el Libro III de *La República*, cuando propone la oposición entre dos modos narrativos (diégesis/ mimesis). Cree que la diferencia entre los dos consiste en mostrar en directo (*showing*) y contar indirecto (*telling*), basándose en la ausencia o presencia respectiva de un agente mediador entre lo que habla del personaje y la audiencia. Este agente mediador es el narrador, al que vamos a dedicar la investigación.

En el diccionario de la RAE sobre esta palabra, solo nos aporta como “que narra”, lo que no nos ayuda nada. Ahora apelamos a la narratología para entender este término. Según la definición de Gerald Prince, el narrador es “the one who narrates” (2003:66). En la distinción gramatical, cuando un hablante emite lenguaje, siempre será una primera persona. En el texto narrativo, pasa lo mismo, también existe un hablante, cuyas emisiones lingüísticas lo constituyen. Por tanto, Prince cree que “the narrator is a first person” (1982:7), por ejemplo, el yo. Comparamos las siguientes frases sacadas de las novelas de Javier Cercas.

- 1) Me llegué hasta República Argentina.
- 2) Todo escritor debía ser, antes que cualquier otra cosa, un gran lector.
- 3) Álvaro concibió un proyecto quizá desmesurado.

Igual a que el yo, representando a la persona que habla, aparece o no en el texto, el yo narrador también. En la frase **1**, el yo aparece, habla, y también es el personaje en el texto. En las frases **2** y **3**, aunque no aparece el yo, sigue existiendo el narrador, aunque no está designado explícitamente por el yo y está fuera del texto. El narrador de frase **2** y **3** casi no deja nada de su huella en la narrativa. El yo presente en la frase **1** nos describe su acción como narrador, pero no significa que **1** sea más subjetivo que **2** y **3**. Mieke Bal comparte con Prince la misma idea del narrador. La frase **3** se puede indicar añadiendo (Bal, 1985: 127-8):

(Yo digo:) Álvaro concibió un proyecto quizá desmesurado.

El yo en **1** se refiere explícitamente a sí mismo como personaje en el texto, mientras el yo añadido en **3** no está dentro del texto, sino es externo. La frase **2** expresa la opinión, de hecho, las actitudes, los conocimientos del mundo y las interpretaciones de lo que pasa alrededor, esos elementos constituyen signos del yo, o también la posible pertenencia al personaje en el texto. Además de estos, el uso del nosotros, los términos deícticos (ahora, aquí, ayer, y etc.) y términos modales (tal vez, con suerte, entre otros) son signos del yo (Prince, 1982: 8-10).

Sin embargo, no todos los narradores tienen características personales. Según la definición de Mieke Bal, el narrador es “el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto” (1985: 125). También en la muy parecida definición de Dario Villanueva, es el “sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes”. O como se define en el Diccionario de teoría de la Narrativa, “el término de narrador se reserva para referirse a tal instancia intratextual responsable de la enunciación narrativa primaria” (2002: 457). En la narración en tercera persona, el narrador cámara y el

narrador que nunca se adelanta a hacer comentarios son narradores impersonales. Los demás narradores son personalizados en el texto, pero muestran de diferentes niveles de narración. A continuación, vamos a analizar la intrusión y la distancia del narrador en el texto.

Cuando el autor empieza a contar una historia, le toca un trabajo muy importante, decidir entre dos actitudes narrativas: narrar en primera persona o en tercera persona. Eso no es una simple elección gramatical, sino refleja la distancia del narrador respecto de la historia. Distinguimos dos tipos de relatos: “uno de narrador ausente de la historia que cuenta..., otro de narrador presente como personaje en la historia. Llamamos al primer tipo... heterodiegético y al segundo homodiegético” (Genette, 1989: 299). El primer narrador, heterodiegético, es único, porque la ausencia es absoluta. Pero en el segundo caso, la aparición tiene diferentes grados, por lo menos podemos distinguir dos modalidades: cuando el narrador es el protagonista de su historia, como máximo grado del homodiegético, Genette lo nombra “autodiegético”; cuando el narrador no ocupa el principal lugar de la historia sino el secundario, como narrador observador o testigo. Hasta cuando el narrador es simple espectador completamente, tan transparente que el lector no se da cuenta de su existencia, ya vuelve a ser el primer caso, heterodiegético.

No obstante, esta clasificación no está establecida de una vez para siempre. En la narrativa clásica ya hay muchas infracciones de estos principios. En la moderna y posmoderna, esto pasa con más frecuencia. El narrador aparece y desaparece, o pasa súbitamente del yo al él o a la inversa. De esa manera, el narrador y el personaje establecen “una relación variable o flotante” (Genette, 1989: 300) y dejan una sensación de libertad lógica y compleja personalidad en los confusos lectores. A veces, en el relato existen diferentes niveles narrativos. Habrá una historia general en el texto, que se realiza en un primer nivel, que llamaremos extradiegético, y los acontecimientos contados en esta primera historia, que llamaremos intradiegéticos o metadiegéticos. A estos niveles narrativos, les corresponden el narrador extradiegético y el narrador

intradiegético (Genette, 1989: 284). Scheherazade, la mujer de *Las mil y una noches*, es la narradora extradiegética más representativa.

Una vez expuesta la clasificación del narrador, ahora nos toca conocer sus funciones. Seguimos la misma investigación de Genette (1989: 309-312). La función esencial es la narrativa. Si deja su misión de contar, ya no será el narrador. La segunda es su “función de control”, que se refiere al control del discurso para realizar su organización interna. La tercera es la “función de comunicación” para establecer y mantener el contacto entre el narratario y el propio narrador. La última es la “función ideológica del narrador”. Menos la primera que es imprescindible, ninguna de otras categorías es “totalmente evitable”. Cada categoría se emplea en el texto con su insistencia y con su peso relativo. En palabras concretas, la función ideológica, como extranarrativa, a veces es ocupada por el propio autor (real o ficticio) o por algunos personajes en el propio texto. Cuando esta última función es notable en el texto, el autor interviene más en la narrativa, es decir, hay más intrusión.

Después de tantos análisis abstractos del término narrador, al final del segmento, querría concluirlo con otra cita de María del Carmen Bobes Naves en su libro *La novela* sobre la definición del narrador, una descripción más concreta y nítida:

el narrador, esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces pasa al mundo de la ficción como un personaje observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz del discurso y de los conocimientos del mundo narrado, él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí reconstruye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones (1993:197).

3.2 El narrador poco fiable

De acuerdo con el grado y la clase de distancia que los separa del autor, del lector y de los otros personajes de la historia, Booth distingue entre diferentes narradores y autores implícitos, sobre este último término ya hemos hablado en el anterior apartado. Y en este contexto, Booth propuso por primera vez este concepto: el narrador poco fiable. “He llamado a un narrador <fidedigno> cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implícito), <informal> cuando no lo hace” (1974: 150). Aunque en esta versión se traduce el narrador informal, se emplea más comúnmente el término “el narrador poco/no fiable o no fidedigno” definido en *Diccionario de Teoría de la Narrativa* (2002: 460). En el resto de la tesis, para no causar confusión, voy a utilizar “narrador poco fiable”. Otro narratólogo, Gerald Prince, expone una definición similar en su *Dictionary of Narratology* con más detalle: “A narrator whose norms and behavior are not in accordance with the implied author’s norms; a narrator whose values (tastes, judgments, moral sense) diverge from those of the implied author; a narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account” (1987: 101).

A través de las dos definiciones, notamos el papel importante del autor implícito como la norma para distinguir al narrador fiable o no fiable. El autor implícito existe en un texto determinado, y dentro del propio texto, el autor implícito variará a lo largo del desarrollo del argumento. Por tanto, nuestra investigación se centra en la relación entre el narrador y el autor implícito en un mismo pasaje del texto.

Tomando la distancia entre el narrador y el autor implícito como principio de distinción, llegaremos a la conclusión de que el narrador extradiegético-heterodiegético suele ser el representante del autor implícito, no hay casi distancia entre los dos, por eso es fiable; pero a medida que la distancia aumenta, desde el narrador extradiegético-homodiegético al narrador intradiegético-heterodiegético o hasta el narrador intradiegético-homodiegético, merecen una graduada atención para investigar su

fiabilidad. Como no todos los textos tienen diferentes niveles narrativos, podemos resumir más sencillamente que el narrador homodiegético es eje de investigación de la fiabilidad, sobre todo, el narrador en primera persona, o el narrador intradiegético-homodiegético.

¿Qué tipo de desviación de la narración es poco fiable? La ironía se aplica mucho en muchas obras, se nota la competencia del propio lector. Si el lector no la capta y la malentiende, no es responsabilidad del autor. A decir verdad, la ironía es un problema muy crucial en el entendimiento del texto, como no es el eje de mi trabajo, la dejo para otra ocasión. Y debido a su punto de vista limitado, el narrador no puede dar información completa al lector, tampoco es poco fiable. Sin embargo, cuando el narrador ofrece algo falso, aunque sea sin querer, y aparece un contraste entre lo que cuenta el narrador y a lo que alude el autor implícito, en este caso el narrador es poco fiable. Phelan y Martin han desarrollado la clasificación más sistemática de la narración poco fiable: 1) informes pocos fiables a lo largo del eje del hecho/evento. 2) la evaluación no fidedigna de acuerdo con el eje ética/evaluación. 3) lectura o interpretación no fiable a lo largo del eje conocimiento/percepción. Ellos también señalan que el narrador será poco fiable de dos diferentes maneras en cada eje, al distorsionar o informar parcialmente. En resumen, presentan seis tipos del narrador poco fiable: “underreporting and misreporting, underregarding and misregarding (or misevaluating), underreading and misreading” (1999: 88-109).

Todas estas distinciones dependen de la interpretación del lector competente, a veces, solo lectores profesionales, así como los críticos y profesores de literatura (o el lector implícito/modelo, del que voy a tratar en el Capítulo 7), son capaces de realizar este trabajo de distinguir al narrador poco fiable. Al mismo tiempo, este tipo de juego incentiva la participación del lector. Eso corresponde a la aparición del lector en la literatura moderna. De este modo, supondremos que el narrador poco fiable existe con más frecuencia en la narrativa moderna.

A medida que profundiza la investigación de este término “el narrador poco fiable”, observo que el principio de definir lo que es fiable o no se atribuye al lector, en lugar del autor implícito. Muchos investigadores se inclinan a pensar que la fiabilidad del narrador no es una cuestión de inconsistencias o desviaciones internas de la estructura narrativa, sino dependiente de las preferencias del lector. Ansgar Nünning es uno de los investigadores que mantienen esta opinión. Cree que el narrador poco fiable no se entiende “as a structural nor as a semantic aspect of the textbase along, but only by taking into account the conceptual frameworks that readers bring for the text” (1999:60). En el apartado sobre el término “el autor implícito”, he dudado de que el autor implícito, de hecho, sea la reconstrucción de la imagen del autor hecha por el lector. En este sentido, estas dos tendencias pueden converger al final en el lector.

Hansen sigue la investigación de Nünning y nos propone cuatro categorías de la narración poco fiable correspondientes al narrador poco fiable. 1) “intranarrational” ocurre en el propio discurso del mismo narrador. 2) “internarrational” se refiere al contraste de lo que se cuenta entre dos o más narradores. Estos dos tipos también pertenecen al nivel intratextual. 3) “intertextual” se basa en diferentes tipos de personajes. 4) “extratextual” depende del empleo de los valores y conocimientos del lector sobre el texto (2007: 241-243). El último criterio se diferencia de los primeros tres, que van del texto al lector. Y los primeros tres son más razonables y objetivos, mientras que el cuarto es subjetivo. A pesar de su desacuerdo respecto del estándar, nos aporta una posibilidad de clasificación.

Seymour Chatman en su libro *Story and Discourse* nos da unos motivos para el narrador poco fiable: “La cualidad de no fidedigno del narrador puede derivarse de la codicia (Jason Compson), la subnormalidad (Benjy), la credulidad (Dovell, el narrador de *The Good Soldier*), la estupidez psicológica y moral (Marche en < *The Beast in the Jungle* >), la perplejidad y falta de información (Marlow en *Lord Jim*), la inocencia (Huck Finn), o un montón de otras causas, que incluyen algunas <mezclas desconcertantes>” (1990: 251). Shlomith Rimmon-Kenan en su libro *Narrative Fiction*,

nos aporta tres motivos: “the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value scheme” (2005: 103). A través del análisis del narrador poco fiable, los lectores podemos sobrepasar el nivel cognitivo del narrador y penetrar en el más profundo del significado del texto.

Desde este punto de vista, se puede decir que el narrador de la autoficción es poco fiable, que falsifica su identidad y confunde a los lectores. Hay algunas investigaciones sobre el narrador poco fiable en la autobiografía, pero yo no he leído nada sobre el narrador poco fiable en la autoficción. En los textos narrativos, la narración no fiable ocurre en su mayor parte en el nivel intratextual e intertextual. Sin embargo, en los textos de la autoficción ocurre más la narración no fidedigna en el nivel extratextual. Entre los seis tipos de narración no fiable, la distorsión de los informes (underreporting and misreporting) es más notable en comparación con otras narrativas.

3.3 Focalización

En el texto anterior, al hablar del narrador en segunda persona, observamos la distinción entre la voz y el foco en la narrativa. En la narratología contemporánea, “what is important here is that the narrative text is considered as a triple message, in which each level is defined by a subject, its activity and the result of this activity, and in which each activity has an object, its content, which is the next level. In other words, the narrator speaks the text whose content is the narrative; the focalizer presents the narrative, whose content is the history: the history is acted out by the actors” (Bal, 1981: 45). Al contestar a quién habla, ahora nos toca otra pregunta relacionada: ¿quién ve?

El término “focalización” lo introdujo Gérard Genette como reemplazo de “perspectiva” y “punto de vista”. Aunque cree que estos términos son sinónimos cuando

atañen a la técnica narrativa, los últimos producen una enojosa confusión entre modo y voz.

La palabra “perspectiva”, se utiliza en el arte visual, sobre todo en la pintura, se refiere al método que representa una escena, cómo se percibe desde un punto de vista fijo, reproduciendo en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional con la que aparecen las formas a la vista. Este concepto también puede aplicarse al lenguaje. Podemos leer este pasaje:

--- ¿Hay alguien por ahí?

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente....., y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

--- ¡Aquí no hay nadie!

Luego da media vuelta y se va. (Cercas, 2004:104)

En este caso hay dos personajes, mirándose, pero Sánchez Mazas es el único que tiene la focalización. Describe a este soldado desde el punto de vista de Mazas. Solo muestra lo que habla y cómo se comporta directamente. De este modo, deja para siempre en secreto lo que estaba pensando el soldado.

A través de este ejemplo, podemos definir este concepto como “the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld” (Niederhoff, 2013). Y se utiliza el “punto de vista” equivalente en la crítica angloamericana. De hecho, desde muy principio de la investigación de la teoría de la novela, muchos investigadores aportaron su entendimiento de la importancia de este tema. Percy Lubbock sigue el concepto “reflector” de su precursor Henry James en *The Craft of Fiction*, Georges Blin sobre las “restricciones de campo” en Stendhal, Cleanth Brooks y Robert Penn Warren proponían en *Understanding Fiction* el término de “focus

of narration” y Chatman expone “inclinación”, “filtro” e “interés-enfoque” en su libro *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*.

Entre tantos términos similares, ninguno es el perfecto para explicar esta técnica narrativa. Sin embargo, en la narratología, ya todo el mundo está de acuerdo en emplear la focalización, refiriéndose a un ámbito más amplio (por vista, oído, sentimiento y reflexión etc.), que el de la perspectiva y el punto de vista que se limitan en el ámbito visual. Algunos estilísticos y críticos literarios siguen usando los conceptos mencionados en otros ámbitos de investigación.

Genette distingue tres tipos o niveles de focalizaciones: cero, interna y externa, y explica esta tipología asociada con las teorías precedentes.

1) El relato no focalizado o de focalización cero “corresponde a lo que la crítica anglosajona llama el relato con narrador omnisciente y Pouillon <visión por detrás> y que Todorov simboliza mediante la fórmula Narrador > Personaje (en que el narrador sabe más que el personaje o, dicho con mayor precisión, dice más de lo que sabe personaje alguno)” (Genette, 1989: 244). Conocemos mucho de este tipo de textos como he explicado en el segmento sobre el narrador omnisciente, por tanto ahorro el tiempo para la explicación de los siguientes.

2) El relato de focalización interna, sea fija, variable o múltiple, “Narrador = Personaje (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato con <punto de vista>, según Lubbock, o con <campo limitado>, según Blin, la <visión con>, según Pouillon” (Genette, 1989: 244). En este tipo de textos, el narrador siempre está dentro de la narrativa, sea testigo o personaje. Y sin duda alguna, todo el texto del narrador en primera persona pertenece a este tipo. Por supuesto, muchos textos narrados en tercera persona, también pertenecen a este grupo, por ejemplo, *Los embajadores* de Henry James con focalización fija, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert con focalización variable. La focalización múltiple, en la literatura clásica, aparece en las novelas

epistolares, pero en el nouveau roman hay muchos, *Exercices de style* de Raymond Queneau, también la película *Roshomon* de Akira Kurosawa.

3) El relato con focalización externa, “Narrador < Personaje (el narrador dice menos de lo que sabe el personaje): es el relato <objetivo> o <conductista>, que Pouillon llama <visión desde fuera>” (Genette, 1989: 244). Este estilo es popular en la novela negra entre las dos guerras. Posteriormente se extiende hasta la novela de intriga o de aventuras para dejar la clave de la adivinanza en el último instante. Sin embargo, aparte de estos estereotipos, desde Hemingway empieza una escritura absolutamente objetiva, en las últimas décadas este estilo está de moda, hasta el minimalista Raymond Carver.

Mieke Bal favorece este neologismo “focalización” inventado por Genette. Presenta dos objeciones al término “perspectiva”, una es su tradición ambigua al indicar tanto al narrador como a la visión, otra es que es difícil derivar de esta palabra un sustantivo como “focalizador”. La razón directa de la elección de este término es de “apariencia técnica”. Lo define así: “será la relación entre la visión y lo que se <ve>, lo que se percibe” (Bal, 1985: 108).

Además de aprovechar el término “focalización”, Bal adapta esta teoría a su propia lógica, desviándose mucho de la línea de sus precedentes. En primer lugar, añade el término “focalizador”, destinado a la persona que focaliza en el objeto, o mejor dicho, a quien ve. Genette muestra su discordancia sobre este término en su libro *Nuevo discurso del relato*, una revisión de *Figuras III*. Él niega la existencia del personaje focalizador o focalizado, pero permite la posibilidad del narrador focalizador: “focalizado solo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, solo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder focalizar, o no, como si no lo hace” (1998: 50). Podemos notar que reconoce el último caso con desgana. Desde la respuesta de Genette a Bal, hubo un gran debate sobre si el narrador puede ser el focalizador.

James Phelan, en su artículo <Why narrators can be focalizers—and why it matters> comparte la idea con Bal, mientras Seymour Chatman en su libro *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film* y Gerald Prince en su artículo <A point of view on point of view or refocusing focalization> se ponen en el otro lado, que el personaje puede focalizar pero el narrador no. Niederhoff argumenta que “Characters can see and hear, but they can hardly focalize a narrative of whose existence they are not aware” (2013). A mi parecer, quién es el focalizador no importa mucho para el análisis del texto y resolver este problema no merece la pena. Distinguir al narrador con el concepto “focalización” nos basta para conocer más modos de narrativa. Por eso, el término “focalizador” es redundante y nos trae más perplejidad.

La otra revisión hecha por Bal es de la clasificación de tres tipos de focalización. Ella considera que la focalización cero equivale a la focalización variable, por consiguiente, agrupa la focalización cero y la focalización variable en una focalización externa. En algún sentido, estoy de acuerdo con Bal. Sin embargo, la clasificación de tres tipos de Todorov me cae perfectamente, de modo que prefiero mantener la de Genette. Además, la focalización cero todavía tiene algo diferente a la variable, la primera abarca un panorama muy amplio y lejano, pero la última es muy limitada, por ejemplo, el pensamiento no es accesible en el segundo caso. Por tanto, es legítimo distinguir entre las dos.

Emparejado al término “focalizador”, “el objeto focalizado” es otro término propuesto por Bal. La distinción crucial respecto a estos objetos consiste en que sean perceptibles o no, por consiguiente, pretende “añadir a la anotación del focalizador una p(erceptible) o una n(o)-p(erceptible)” (1985: 115). Cuando pone objeto, Bal quería analizarlo objetivamente, pero la distinción perceptible o no depende totalmente de la focalización, es un elemento subjetivo. Es decir, ésta es pura contradicción. Además, es imposible disociar por completo el sujeto y el objeto de la focalización y analizarlos por separado. Por tanto, el esfuerzo de Bal para distinguir dos partes de la focalización, al final, sale en vano.

Sea el término empleado “el focalizador” o “el objeto focalizado”, la teoría de Bal se basa en la idea de que la focalización es equivalente a la percepción. Esta premisa no es razonable. Consideramos un simple ejemplo, “José ha visto a su hijo a la esquina de la calle”, en la frase nos enteramos de que José ve algo, pero no significa que esta frase está focalizada por José. Sin duda alguna, Genette plantea la focalización para resolver el problema “qué ve”, pero no la entendemos literalmente. El contenido de la narrativa no es idéntico a la percepción. En los análisis concretos, deberíamos evitar esta tendencia a la confusión.

En la investigación de Genette, expone alteraciones para definir las infracciones de la norma de coherencia adoptada por la focalización. Aunque en la época en que fundan los principios de la novela los teóricos, como Lubbock, insisten que el novelista mantenga la única posición y respete los principios. Como todo lo que pasa en la literatura, los principios creados se destinan a ser transgredidos. En el desarrollo de la narrativa, los escritores se aprovechan de su libertad absoluta para efectuar cambios. Como añadidura de la focalización, Genette inventa de nuevo dos términos: paralipsis y paralepsis. “Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto” (1989: 249). En resumen, paralipsis trata de la omisión lateral, paralepsis, de la adición. Aquí me limito a presentar estos términos para conocer íntegramente la focalización sin profundizar más en ellos.

3.4 Los narradores en las obras de Javier Cercas

En las primeras dos narraciones de Javier Cercas, *El Móvil* (1987/2003) y *El inquilino* (1989/2002), los narradores son del mismo modo, estradieético-heterodieético. No hay un narrador notable, se narra en tercera persona con la

focalización interna y fija. Con el comentario hecho por el protagonista de la primera novela de Cercas, observamos este tono más neutro y objetivo que en sus siguientes obras:

era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos, como quien refiere acontecimientos que no alcanza a entender del todo o como si la relación entre el narrador y sus personajes fuese de orden similar a la que el narrador mantiene con sus instrumentos de aseo. (2003: 44-5)

Como en la tipología definida por Todorov, en estas dos novelas, el narrador dice lo que sabe el protagonista. Cuando se narra en primera persona, de hecho, pasa lo mismo. De este modo, se me ocurre reemplazar a Álvaro y Mario Rota, los protagonistas de las dos novelas, por el yo. A continuación, voy a comparar dos tipos de pasajes del texto, que tienen más que ver con el modo del narrador, a ver qué afectarán las modificaciones.

1. Pasaje narrativo (2003: 46)

Álvaro escuchaba atento. Le impacientaba que todas esas conversaciones carecieran de utilidad alguna para él. Había adquirido varios casetes vírgenes para poder grabar, conectando el aparato al enchufe del lavabo, todo lo que llegase del ventanuco vecino.

Yo escuchaba atento. Me impacientaba que todas esas conversaciones carecieran de utilidad alguna para mí. Había adquirido varios casetes vírgenes para poder grabar, conectando el aparato al enchufe del lavabo, todo lo que llegase del ventanuco vecino.

2. Pasaje de diálogos (2002: 83)

- ¿Cómo está el tobillo? preguntó, doblando a la izquierda en University Avenue para tomar Goodwin.

- Mejor –respondió Mario-. Ya sólo es cuestión de un par de días.

- Anoche nos reunimos unos cuantos en casa de Berkowickz- declaró Branstyne-. Te llamamos, pero no estabas.

- Salí a hacer unos recados y no volví hasta tarde-alegó Mario; luego, como para desprenderse del silencio incómodo que se había hecho en el auto, se interesó:-

¿Qué tal estuvo?

- ¿Cómo está el tobillo? preguntó, doblando a la izquierda en University Avenue para tomar Goodwin.

- Mejor –respondí-. Ya sólo es cuestión de un par de días.

- Anoche nos reunimos unos cuantos en casa de Berkowickz- declaró Branstyne-. Te llamamos, pero no estabas.

- Salí a hacer unos recados y no volví hasta tarde-alegué; luego, como para desprenderme del silencio incómodo que se había hecho en el auto, me interesé:-
¿Qué tal estuvo?

Por este paralelo de comparación, observamos que ni el suceso contado ni los sentimientos del personaje se han alterado. Además de estos pasajes, otros de comentarios hechos por el protagonista o descripciones del objeto o paisaje afectarían aún menos a la narración. Por tanto, esta hipótesis me ayuda a entender la tendencia de la narración de Javier Cercas en su trayectoria literaria, potenciando el yo como narrador, así como el personaje en sus siguientes obras. Y más, supongo que la hipótesis al revés, es decir, el reemplazo del yo por la tercera persona con focalización interna y fija, resultaría razonable también. Por tanto, más adelante, me ayudaría a entender el uso del yo en la mayoría de las obras de este escritor. Claro está, que la modificación del modo de narrar dejará mucha influencia en la recepción de los lectores. Lo que destaco sobre esta hipótesis de la mutación consiste en la consistencia técnica de creación literaria para el propio autor.

El pacto (2002)

Este relato es conocido por muy pocos lectores. He leído su versión digital en la base de datos de revistas. Como se narra en primera persona, en el comienzo del cuento, los lectores van a desconcertar en una situación que ni el narrador tiene la idea clara. Poco a poco, el narrador demuestra su identidad, su deseo y su dedicación a través del diálogo con el Diablo. Después nos informa de que se llama Cabanas, como la mayoría de los protagonistas de Cercas, es aspirante a ser escritor. Cercas comienza a narrar directamente en la boca del yo en vez de la tercera persona simulada.

El vientre de la ballena (1997)

Desde esta novela, el yo se convertirá en el narrador predominante en las obras de Cercas. También por primera vez, en su libro aparece el personaje homónimo que se llama Javier Cercas, aunque en esta novela es el personaje pasajero con una sola aparición, más adelante se hará el narrador y desempeñará un papel muy importante y variable en el resto de sus libros.

Soldados de Salamina (2001/2004)

El narrador, el yo en esta novela, se llama Javier Cercas, “acababa de cumplir cuarenta años” (18), “en 1989 yo había publicado mi primera novela” (17), “*El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los únicos libros que yo había publicado” (145). Además de estos datos biográficos similares al Javier Cercas real, es un periodista que ha abandonado su carrera y un escritor fracasado. Es la primera vez que emplea la identidad nominal entre personaje, autor y narrador, que se hace característica notable de las obras de Cercas.

Hay tres partes en esta novela. En la primera y la tercera, el narrador Cercas cuenta de su punto de vista cómo se le ocurre escribir este libro y cómo registra los datos necesarios para terminarlo. Sin embargo, la segunda parte pertenece al segundo nivel del relato, a lo que está averiguando el narrador extradiegético Cercas no interviene mucho sino que aparece al final de esta parte. En concreto, el narrador del segundo capítulo es más neutral y objetivo, mejor dicho, es testigo en vez del personaje de las otras dos partes. En resumen, el narrador es intradiegético-autodiegético en la primera y la tercera parte, mientras que es extradiegético-heterodiegético en la segunda. Estos cambios no sólo se atribuyen a la polifonía de la voz, sino que diversifican el ritmo de la narración.

La verdad (de Agamenón) (2002/2006)

El narrador yo. El cuento se desarrolla en la conversación entre el yo y el escritor-personaje llamado Javier Cercas, pero la mayor parte es el monólogo del segundo interlocutor con algunos intervalos del yo. No sabemos quién es el yo ni nos importa, o bien un policía que inspecciona el homicidio, o bien un psicólogo que evalúa el estado psicológico del delincuente/asesino. El yo pasa todo el tiempo oyendo lo que cuenta el escritor-personaje Cercas, mientras se le escapan algunas palabras sueltas y neutras, así como “Claro”, “No se preocupe”, “Sí”, “Le creo”. Funciona como un observador tranquilo que está a un lado, lo registra todo y, a veces interrumpe al personaje Cercas para que explique lo que falta con frases concisas: “¿Cómo que no?”, “¿Con quién?”, “¿Por qué?”, entre otras. Este yo no se centra en lo que piensa subjetivamente, sino que describe lo que ha visto y lo que ha oído como si escribiera en tercera persona. Además de pocas frases de su voz directa, elabora un detalle entre su interlocutor y el agua en la mesa. En los comienzos, “reflexionó un momento, mirando sin ver la mesa con la jarra de agua y el vaso vacío que había entre nosotros” (2006: 269), y después “se

inclinó hacia la mesa, cogió la jarra de agua, se llenó el vaso y dio un sorbo” (273); en el último, “hizo una pausa, durante la cual se quedó mirando fijamente el vaso casi vacío que había sobre la mesa” (281). Estas tres descripciones reflejan el estado del acusado Cercas: perdido, desesperante y obsesivo; y además dividen el cuento y controlan el ritmo de la narración.

La narración del escritor-personaje Cercas se escribe en primera persona y en estilo directo. A primera vista, nos deja la impresión de que solo existe el narrador patente Cercas y que el otro narrador latente yo está invisible. De hecho, por un lado, no es posible que existan dos narradores totalmente paralelos, en este caso, el primer narrador yo deja el paso al segundo narrador cuya aventura atrae a los lectores. Por otro lado, los dos narradores nos conceden dos perspectivas distintas: una obsesiva de su propia experiencia y otra reflexiva del observador, e incluso la curiosa existencia del yo ocupa un lugar muy importante en este cuento.

Cuando penetramos en la narración, de repente sale la voz del yo para recordarnos que tal vez lo que cuenta no sea verdad. Es decir, en principio el autor no persuade a sus lectores a creer lo que están leyendo, rompe la verosimilitud de la tradición novelesca y nos orienta a pensar lo que querría decirnos en el interior: “el deseo o la imposibilidad de ser otro” (16). En otras palabras, el personaje Cercas es narrador poco fiable en el segundo nivel de la narración. Además de la existencia del yo para revelar la incredulidad del otro narrador, hay muchas pistas en contra de la confesión del personaje Cercas, por ejemplo: “El principio es una carta. No la tengo aquí, pero me la sé de memoria” (269). La falta de pruebas materiales nos sugiere que quizás todo es la ilusión en el cerebro de este narrador.

También el yo es parecido al lector, quien conoce el argumento en vez de leer un libro, oyendo a alguien contarle. En este sentido, el yo es cualquier lector que está leyendo este cuento, es decir, cualquier lector se comunica con el escritor-personaje Javier Cercas del cuento cuando está leyendo, planteando sus dudas por la voz del yo. De este modo, el autor invita a los lectores a tomar parte en los diálogos como el yo y así perseguimos atentamente el desarrollo de la narración. Al final, los lectores nos quedamos en un dilema: creerlo o no? Las narraciones intensas de largos párrafos nos hacen creer en lo que cuenta, sin embargo, conocemos al escritor-personaje Cercas que

está en nuestra frente como un loco desde el punto de vista del yo, quien nos persuade de la incredulidad.

Una oración por Nora (2002)

Otra vez se afianza el narrador yo en las obras de Cercas, pero esta vez se llama Gabriel. El narrador ya tiene 60 años cuando cuenta todo el relato, que se divide en dos partes entre la memoria de hace más de treinta años y la de ahora. Ahora bien, el mismo narrador aprovecha dos focalizaciones diferentes. Cuando se focaliza en el pasado, el narrador se sumerge en su juventud “remota y perdida” (45) y de vez en cuando interviene con algunos comentarios el narrador de ahora. Yo siempre dudo de que sea posible que el narrador vuelva al pasado y lo cuente sin la contaminación del presente.

La velocidad de la luz (2007)

Aunque no se revela el nombre del protagonista, este yo tiene muchas semejanzas biográficas con el verdadero Javier Cercas: tener la experiencia de la estancia en Urbana, publicar una novela sobre el Guerra Civil con inesperados éxitos entre el público y la crítica. Mientras también existen algunas desviaciones, por ejemplo, el narrador yo sufrió el divorcio y la muerte de su familia sin que le pasara a Cercas en la realidad.

Entre el narrador y el personaje Rodney en esta novela, transcurre un diálogo sobre el tema del narrador: “...la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. ...<Se parece en todo a mí, pero no soy yo>.... argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no sólo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba... <Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse.>” (62). Este párrafo revela perfectamente la opinión del escritor empírico Cercas sobre el narrador yo Javier Cercas en sus narrativas: se parece en todo a mí, pero no soy yo. Esto es la intención del autor, pero al final en la impresión del lector ¿quién es el narrador Javier Cercas y es el mismo autor Cercas o no? queda en duda.

El autor Cercas contesta en la entrevista con Justo Serna sobre esta tendencia a un muestrario de situaciones potenciales, “Escribir es experimentar con uno mismo –

experimentar todo aquello que la vida no permite experimentar” (2006). Esto es el privilegio del escritor de ficción. Pero cuando el autor pone estas experiencias ficticias al personaje que se llama igualmente a sí mismo, la situación se vuelve muy complicada.

***Anatomía de un instante* (2009)**

En este libro, el yo narrador juega su papel del testigo e investigador. Sobre el tema de un acontecimiento histórico, el narrador casi es transparente, al describir los sucesos objetivamente. Sin embargo, este narrador está omnisciente en todo el libro con su perspectiva, sus comentarios y sus criterios. Desde este libro, el narrador yo va disminuyendo su papel en la narración. Poco a poco, el narrador sigue siendo el yo, pero deja de funcionar como personaje en la narración para funcionar como testigo.

***Las leyes de la frontera* (2012)**

El modo de narración de este libro es muy similar al del cuento *La verdad*, que se realiza como un diálogo o entrevista. El escritor encargado en la novela organiza dos líneas de narración. La primera consta de los capítulos impares, que tratan la entrevista entre el escritor y el miembro de la delincuencia juvenil y ocupan la mayor parte del argumento del libro. A su vez, los capítulos pares construyen el segundo hilo de la narración. Se trata de la entrevista entre el escritor y el policía. El entrevistador-escritor no tiene mucha importancia en los sucesos, sino que sirve como puente que conecta los puntos de vista de los dos entrevistados para dar la impresión integral de lo que pasó. El personaje Cañas, puede contar lo que recordaba y lo que pensaba en su conversación en primera persona, así como el policía. De este modo, en el mismo libro se compaginan dos voces alternativas.

***El impostor* (2014)**

El narrador yo Javier Cercas, en primera persona, investiga la impostura del protagonista Enric Marco como sobreviviente de la concentración nazi. No solo este narrador casi se identifica al autor empírico Cercas, sino que también el autor lleva a cabo la comparación entre el impostor Enric Marco y él mismo que inventa el ficticio narrador Cercas y relatos reales en sus novelas anteriores.

***El Monarca de las sombras* (2017)**

En este libro, el narrador del capítulo impar, que es muy fácil discernible, es distinto al del capítulo par, que es transparente. Precisamente la peculiaridad de este libro consiste en el empleo de dos voces narrativas: una voz narrativa en primera persona cuenta su propia historia y la historia del otro protagonista Manuel Mena en los capítulos impares mientras que los capítulos pares corren a cargo de una voz omnisciente que relata la biografía de Manuel Mena u otro yo distinto al primer narrador. Podemos reconocer al primer narrador yo en los capítulos impares como el autor Javier Cercas a través de las informaciones reveladas. Por ejemplo, en los diálogos es llamado “Javi” por su familia o “Javier” por sus amigos, y también otros datos biográficos correspondientes al real Javier Cercas. Este narrador lo conocemos por las anteriores obras de este autor. El otro narrador de los capítulos pares es un poco ambiguo. En la mayor parte del texto, no observamos ningún origen notable de la voz y nos da la impresión de que es el narrador omnisciente, pero de vez en cuando aparece la voz en primera persona. Es extraño que el segundo yo de los capítulos pares no sea Javier Cercas, a quien menciona en tercera persona como un personaje ajeno.

Siendo el narrador redundante, nos revela su motivación de este modo de escritura:

Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia; o, dicho de otro modo, pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme: debía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos estrictos y desdeñando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena...” (273-4)

A través de este breve examen de los narradores de las obras de Javier Cercas, tenemos la impresión de la evolución de su técnica narrativa: desde el narrador en tercera persona con focalización interna y fija, al narrador yo, al narrador yo llamado Javier Cercas. Se ha notado que, durante su trayectoria creativa, se esfuerza mucho en emplear distintos intentos del modo de narrar, como define Roberto Bolaño: “sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia delante” (2004: 178). Sin embargo, en los últimos libros, se bloquea en

el constante narrador-testigo yo. Y más, a mi entender, los distintos narradores que ha experimentado Cercas, de hecho, requieren las mismas técnicas de escritura.

3.5 El narrador en la autoficción

El narrador suele ser dócil y silencioso, obediente a su misión de contar. Si el silencio se rompe, el narrador aparece, deja de ser lo que es y adquiere otra entidad, ya se convertirá en el autor. El narrador no tiene una personalidad sino única misión: contar. Todas estas reglas se han roto en la autoficción. Anteriormente, solo en la autobiografía y el periodismo el autor coincidía con el narrador. Actualmente, en la autoficción, el narrador se parece al autor, sin embargo, no se identifica totalmente con él. El hecho de que el narrador siempre permanece en su índole ficticia en la autoficción ahora queda en duda. Por lo menos, dudo de que el narrador Cercas sea el autor empírico Cercas en sus últimas narrativas. E incluso me inclino a creer que los dos son el mismo, que el autor narra por su cuenta sin nada de simulación, aunque el autor insiste en la ficción del narrador. Hacer la comparación de los elementos extratextuales entre al autor y el narrador en la ficción no es el problema que voy a investigar. Lo que me llama la atención es el nuevo pacto entre el lector y la autoficción y cómo afecta al sujeto del autor.

4. PERSONAJE

Hemos hablado del autor, quien inventa la historia y firma su nombre en la portada del libro; y hablado del narrador, quien cuenta la historia. Ahora nos toca analizar el papel del personaje, quien es la figura en el mundo de las historias y un ser animado o inanimado. La palabra personaje procede etimológicamente del griego *πρόσωπον*, que significa máscara de actor o personaje teatral. En el diccionario de la RAE, se define como “cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica”. Sin embargo, los lectores populares y los críticos tienen distintas perspectivas sobre la función del personaje en las obras. Para los primeros, los personajes son el alma de la literatura, en que proyectamos nuestros sentimientos: afecto o disgusto, curiosidad y fascinación, admiración y estimación, entre otros. Además, a través de la identificación con el personaje, los lectores conocemos mejor el mundo y a nosotros mismos, además diversifican y profundizan la experiencia de la vida. Cuando un lector recuerda una novela, lo que se le ocurre primero, sin duda alguna, es la imagen construida del personaje impresionante en su cabeza. Tal vez su nombre, su profesión, su afición, sus palabras o su aspecto físico se queden borrosos en nuestra memoria, pero permanecerá algo particular, sin duda alguna, que nos haya llamado la atención en la lectura. De esta manera, el personaje como soporte de esos diversos rasgos se mantiene en la mente de los lectores. Por otro lado, para los críticos, aunque todos comparten la importancia del personaje en la obra narrativa, pocos se dedican a este ámbito de investigación, quizá porque se trata de un problema complicado o confuso y descaminado. Hasta hoy no se ha fundado la teoría completa del personaje. Creo que, en cierto sentido, ese baldío debe a su extrema similitud a la persona real. Como la premisa no está clara, muchas investigaciones se confunden con las de la persona y no pueden persistir hasta el final. En este apartado, me centro sólo en las opiniones de los estudiosos sobre el papel del personaje en la narrativa, y dejaré la recepción del lector sobre el personaje, así como la empatía y la identificación mutua, para el siguiente capítulo.

A continuación, voy a abordar una breve investigación sobre el personaje desde una perspectiva diacrónica con el fin de comprender la crisis del personaje en los años sesenta y setenta del siglo XX, cuando apareció la autoficción.

4.1 Personaje y persona

Cuando la literatura se interpreta como mimesis, el concepto de personaje se considera como una persona ficticia, al revés de la persona de carne y hueso. Aristóteles plantea la primera doctrina del personaje en su *Poética*: “quienes imitan representan a personas en acción” (2011:37). Esta frase propone dos puntos fundamentales del personaje: primero, se reproduce por la imitación, por supuesto, imitando a la persona real; segundo, el personaje está supeditado a la acción. Estas dos perspectivas se desarrollan en los siguientes siglos hasta hoy, pero derivan hacia diferentes tendencias de la comprensión del personaje en distintos períodos.

Como el personaje literario se constituye por la imitación de la persona verdadera, está colmado de toda suerte de bienes: su propio nombre, su propio carácter, sus rasgos físicos, sus familiares, su casa, sus vestidos, sus títulos, entre otros. Además, tanto la persona como el personaje, realizan las mismas acciones: ríen y lloran, se alegran y se entristecen, aman y odian, respiran y duermen, nacen, viven y mueren. Siguiendo esta tradición, el personaje fue ocupando un lugar predominante en la narrativa, transcurriendo desde la poética de la Antigüedad grecolatina, a la Edad Media, después el Renacimiento hasta la novela realista decimonónica, cuando poseía el privilegio absoluto hasta su apogeo. Eso lo podemos comprobar por los títulos puestos en la portada de las novelas, que son de los nombres del personaje principal, tal como *David Copperfield*, *Ana Karenina*, *Eugenia Grandet*, *Madame Bovary*, *Emma*, *Fortunata y Jacinta*, *Pepita Jiménez*, *Sherlock Holmes*, etc. De hecho, este modo de titularse sigue vigente hasta el siglo XX, pero hoy no es común.

Por lo demás, la mayor parte de las veces el personaje toma sus propias palabras, parece liberado del control del autor, hasta consigue su autonomía, o mejor dicho, tiene vida propia. Generalmente, el personaje es un títere dirigido por el autor, pero a veces algunos acaban cobrando vida propia y creando la novela al margen de los deseos del

autor, quien no tiene otro remedio que dejarse llevar por su criatura. Es un proceso curioso. Muy al muy principio, el autor hace crecer a su personaje como si criara a un hijo desde la nada. A lo largo del tiempo, el personaje verbal también se va independizando como si el hijo fuera mayor y siguiera su propio camino, distinto a los trazados por los padres. Este rebelde personaje tortura a su inventor hasta que le ceda el paso. Como se refleja en la investigación de Sánchez Alonso, “No es cierto que los personajes se parezcan a su autor, sino al revés: es el autor el que termina asemejándose a sus personajes” (1998: 84). Tengo duda de este misterio, pero es cuestión de la creación literaria, que no soy capaz de resolver en esta tesis. De este modo, el personaje llegó al apogeo de su poder y después empezó a perder sus propiedades tanto interiores como exteriores paulatinamente.

El novelista inventa al personaje, tomando a la persona de la vida como el modelo, y lo describe detalladamente. Por lo tanto, el personaje está tan vivo que los lectores lo consideran más literalmente real que nuestros amigos de al lado. Cuando empezamos a leer una novela, lo conocemos a través de las descripciones físicas, leemos sus pensamientos interiores, experimentamos sus sentimientos cuando toma una decisión difícil o le pasa algo fenomenal, a veces pasamos por todas las vicisitudes de su vida. Llegamos a compartir con él más que con nuestros mejores amigos. De esta manera, creemos que el personaje literario nos es más próximo que las personas reales. Por lo demás, muchos escritores, como lectores más competentes, expresan sus obsesiones sobre los personajes clásicos. Aquí copio una cita representativa de Giovanni Papini:

Don Quijote no es ya hoy en día el personaje de una novela, la feliz invención de un preso genial. Pertenece, como Ulises, como Gulliver, como Farinata, como Hamlet, como Fausto, como Don Abbondio, a esa raza humana que no está descrita en ningún manual de antropología; pero que es más viva que las otras cinco; tan viva, que sus ciudadanos pueden esperar la inmortalidad. Estos seres, que nunca fueron de carne, tienen un alma en nuestra alma; tienen incluso cuerpo en nuestras fantasías; conocemos sus costumbres y sus mañas; sabemos sus pensamientos, sus gustos y adivinamos lo que harían y dirían en determinadas circunstancias. Gracias al soplo divino que les infundió el arte de sus padres, encarnan un lado, un carácter, un aspecto de la Humanidad. Son tipos eternos, ideas platónicas, protagonistas del drama del espíritu y, por eso, más verdaderos que los hombres que pasan por nuestro lado y que tienen una ficha con su nombre en el censo gubernativo. (Papini, 1984: 62-3)

Aunque tenemos bastante intimidad entre el lector y el personaje, por otro lado, es natural que no sepamos ninguna información del personaje que el narrador no nos cuente en la obra, por ejemplo, en qué universidad se graduó el personaje, cuántos hermanos tiene, etc. Es como un amigo que se lleva conocido muchos años por Internet sin verse, reuniéndose por una misma afición a algo. Cuando coinciden por Internet, solo se dirigen al tema de su interés común. A la vez, como existen estos huecos del conocimiento del personaje, los lectores pueden aprovecharse de su propia imaginación, por tanto, cada lector tiene su propio Hamlet en la cabeza. Para mí, el personaje es la figura construida con el esfuerzo de ambas partes, el autor y el lector, por tanto, el último también disfruta de la mitad del control de esta creativa lectura, no como en el teatro, la tele ni el cine, donde nos limitamos a recibirlo inactivamente.

Debido a estas similitudes entre los dos, Freud saca sus conclusiones eminentes sobre la relación entre el comportamiento y la psicología humana, analizando a Hamlet. Entretanto, a medida que se desarrollaba la psicología del siglo pasado, se ponía en entredicho el concepto de persona, y el personaje literario también evolucionaba en la creación literaria. Según la investigación psicoanalítica, la persona ha dejado de ser un conjunto estable, sino que se ha resquebrado en dispersos componentes, a veces contradictorios. Sobre todo, lo inconsciente guía a los comportamientos humanos. Este motivo de la imposibilidad del conocimiento absoluto de la persona se refleja inmediatamente en las doctrinas del personaje literario, que voy a abordar en el siguiente apartado.

No obstante, el personaje dispone de algunas peculiaridades de que no goza la persona. El artista alimenta a sus personajes de palabras, que no viven de agua, ni de comida. El personaje existe en los mundos posibles e inventados, paralelo al mundo real donde existe la persona real. Ambos viven en un tiempo y espacio determinado, generalmente no van a entrelazarse mutuamente. De hecho, el personaje de vez en cuando se impone a la realidad, así como algunos personajes del libro se convierten en la parte esencial de nuestra cultura, por ejemplo, Edipo se ha convertido en término psicoanalítico para aludir al deseo de amar a la madre y matar al padre, o Lolita que alude a las chicas menores de edad, pero bastante atractivas sexualmente, también ahora

tiene algo que ver con el abuso sexual de chicas, o la mujer de Xianglin¹³, famosa personaje del cuento *La Bendición*¹⁴(1924) de Lu Xun¹⁵, que describe a las personas que no dejan de repetir sus desdichas y miserias. A la vez, la persona penetra en el mundo literario, entre el cual la (auto)biografía es el ejemplo más notable, así como las novelas históricas. Según el criterio supremo de la (auto)biografía: la fidelidad a la realidad, el personaje se considera equivalente a la persona. No obstante, el personaje de la autoficción se dota de índole ficticia, a pesar de los rasgos verosímiles de la persona real, tales como el nombre propio, la profesión etc. Es decir, no existe una barrera definida entre dos mundos, ni uno es inferior al otro. La madre da a la luz al hijo, en cierto sentido, el novelista es madre del personaje. La persona crece a lo largo del tiempo, mientras el personaje también en algunos tipos de novela, así como el *Bildungsroman*; pero en la mayoría de las novelas, el personaje se mueve en un período determinado de la vida, sea corto como un día en *Mrs Dalloway*, o sea largo hasta sucesivas reencarnaciones en *La vida y la muerte me están desgastando*¹⁶ (2006) de Mo Yan¹⁷. Al final, la persona va a morir y pocas perduran en la Historia o en los recuerdos

¹³Ella no tiene su propio nombre, en aquella época, la mujer estaba subordinada a su marido. La gente llamaba a la mujer con el nombre de su marido, combinado con algunos términos parentescos, así como Xianglin Sao, la última palabra significa la esposa del hermano mayor o se refiere a las mujeres casadas que no son muy mayores.

¹⁴ Se cuenta la triste vida de la mujer de Xianglin (Xianglin Sao). Al morir su primer marido, se escapó de casa. Después su suegra y su cuñado la obligaron a volver a casa y casar con el otro hombre, vendiéndola. Se rebelaba, pero al final se sometió. Tuvo un hijo con el segundo marido. Desafortunadamente, después de unos pocos años, su marido murió por la enfermedad y el hijo fue comido por el lobo. Ella se volvió desesperada y vacante. Repitió a todo el mundo su pérdida del hijo, al principio la gente le consolaba y después se aburría, al final nadie le hizo caso. Además, como se casó dos veces, rompió la tradición de la obediencia permanente al único hombre, los demás la desdijeron. Al cabo de años, la familia donde trabajaba como criada la despidió y se quedó vagando por la calle. Una noche, cuando todo el mundo celebraba el sacrificio del año nuevo para conmemorar a los antepasados, ella se suicidó sin que nadie se enterara. Fue el mayor contraste entre la fría muerte y el entusiasmo del ambiente del año nuevo. El título *La Bendición* se refiere a esta ceremonia del sacrificio.

¹⁵ (1881-1936), escritor chino. Representante máximo del Movimiento del Cuatro de Mayo y de la Liga de Escritores de Izquierdas. Es uno de los primeros escritores que utilizó la lengua vernácula en lugar del chino clásico para la creación novelesca. Es una reforma trascendente para la cultura moderna china, modificando la expresión literaria correspondiente a la lengua hablada. Su relato *Diario de un loco* es el primer relato escrito en chino vernáculo.

¹⁶Se cuenta el desarrollo de China durante la segunda mitad del siglo XX a través de lo vivido de un benevolente y generoso terrateniente que es ejecutado y reencarnado como un burro, un buey, un cerdo, un perro, y un mono, hasta que finalmente renace como hombre de nuevo. Se destacan los movimientos políticos importantes en China, así como la Gran Hambruna China (1959-1961), el Gran Salto Adelante (1958-1962), la Revolución Cultural (1966-1976).

¹⁷ (1955-), escritor chino, Premio Nobel de Literatura en 2012. La mayoría de sus novelas y relatos toman el trasfondo en su pueblo natal Gaomi, y están influidos por Gabriel García Márquez. Sus obras abarcan: *Sorgo rojo* (1987), adaptada al cine con el mismo título, que fue filmado por Zhang Yimou y ganó el Oso de Oro en 1988; *Las baladas del ajo* (1988), *Trece pasos* (1989), *La república del vino* (1992), *Grandes pechos, amplias caderas* (1996), *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* (1999), *El*

de sus familiares sucesores. Algunos personajes mueren en la novela, pero los destinos de algunos no los sabremos nunca. Cada vez que el lector empieza a leer la novela, el personaje vuelve a nacer. Al compararlos, observamos que el personaje sobrevive a la persona y la persona se immortalizará siempre que se haga el personaje de palabras.

En el marco literario de la *mimesis*, el personaje se conoce como la persona ficticia, como la escuela de pensamientos, tiene el máximo impacto entre los lectores y los críticos. Al entrar en el siglo XX, aparecen otras corrientes al respecto.

4.2 Personaje y acción

En la teoría aristotélica del personaje, además de su imitación de la persona, se subraya que el énfasis está en la acción y el personaje que realiza la acción va en el segundo lugar: “la tragedia es imitación, no de los hombres, sino de las acciones y de la vida. [Tanto la felicidad como la desgracia estriban en la acción, y el fin es un cierto tipo de acción, no una cualidad. Por los caracteres se es de tal o cual manera, pero por las acciones se es feliz o lo contrario]. En consecuencia, los actores no actúan para imitar los caracteres sino que incluyen los caracteres por mor de las acciones” (2011:46).

Al entrar en el siglo XX, los formalistas rusos y algunos estructuralistas franceses no se separan mucho de las tesis de Aristóteles, en cuanto al relieve de la acción. Ellos señalan que el personaje no es más que meras palabras, y destacan el estatus funcional del personaje en los textos. En comparación con el primer caso: el personaje toma a la persona como referencia, que se tiende a explicar cómo construir un personaje, como una definición semántica; ahora el personaje se considera una construcción verbal, se alcanza a explicar cómo funciona este papel en el texto, en el sentido sintáctico. No les importan las esencias psicológicas ni las emociones ni el sentido moral del personaje, sino que reducen los personajes de diferentes edades, sexos, estatuas, inquietudes etcétera a la única importante función. En *Morfología del cuento ruso* (1928), Vladimir Propp establece siete actantes: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el

manglar (1999), *El suplicio del aroma de sándalo* (2001), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006), *Rana* (2011), *Cambios* (2010), *¡Boom!* (2013).

mandante, el héroe y el falso héroe y treinta y una funciones, entre las cuales dos son esencialmente importantes, en resumen: “una voluntad que se opone a otra, una voluntad que desea algo” (Sánchez Alonso, 1998: 97). Esas dos funciones opuestas suelen construir el principal conflicto del texto. Un personaje puede desempeñar varias funciones, mientras una función determinada puede ser ejecutada por varios personajes. Décadas después, Algirdas Greimas en su libro *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant* (1983), reduciendo el esquema de su antecesor, identifica sus seis tipos actantes o digamos tres parejas: el sujeto y el objeto de la acción, el donador y el destinatario, el oponente y el ayudante. A veces, no son todos los papeles personales, que pueden ser impersonales, así como una idea o una cosa que persiga el protagonista. Tomachevski también apoya que el personaje, como un conjunto de motivos, es un elemento secundario a la trama, basándose en los requisitos folklóricos: “El procedimiento más habitual para reagrupar y enlazar los motivos es la creación de personajes que constituyen representantes vivientes de éste o de aquel motivo. La pertenencia de un motivo a un personaje es el hijo conductor que permite orientarse en el volumen de los motivos, un medio auxiliar para clasificar y ordenar los diversos motivos.” (Tomachevski, 1982: 204).

En base de la investigación de Propp, el narratólogo francés Claude Bremond, a través de los relatos no tradicionales, desarrolla el método secuencial: las secuencias están formadas por tres funciones, una de apertura, otra de realización, otra de cierre (citado por Bobes Naves, 1998:144). Otro estructuralista francés, al principio de su trayectoria de investigación, Barthes, mantenía la misma opinión que sus antecesores en *Communications*, 8:

los personajes (como quiera que se les llame, *dramatis personae* o *actantes*) constituyen un plano necesario de la descripción, fuera del cual las acciones corrientes que se relatan dejan de ser comprensibles, así que se puede dar por seguro que no hay una sola narración en el mundo sin personajes, o al menos sin agentes [...]; estos múltiples agentes no pueden describirse ni clasificarse en términos de persona, bien que se considere una persona como una forma puramente histórica [...], o que se tenga la opinión de que la persona no es sino una conveniente racionalización impuesta por nuestra época sobre lo que serían puros agentes narrativos. (citado por Bobes Naves, 1998:145)

Barthes escribe que “no hay una sola narración sin personaje”, a pesar de su subordinación a la acción. Esta escuela de pensamiento se enfrenta a la de Henry James, quien insiste en que tanto el personaje como el suceso son necesarios para la narrativa: “what is character but the determination of incident? What is incident but the illusion of character?” (James, 1986: 174). Cualquier alegato deriva de la lógica temporal de la historia y tiene su razón. Para la narrativa, no se puede perder ni el personaje ni la acción, si faltara cualquiera, no habría historia. Tampoco importa la prioridad de los dos, que son existen a la vez en la función del relato.

Hasta aquí conocemos las dos dimensiones del personaje: réplica de la persona y sujeto lingüístico. La primera designa su verosimilitud respecto de los seres humanos, por tanto el personaje se porta y mueve en la creación novelesca; la última demuestra su índole de palabras, con cuya función se organiza el discurso. A continuación, nos toca adentrarse en el personaje a investigar su interior.

4.3 Personaje y psicoanálisis

A lo largo de la historia literaria, en épica, lírica, epopeya, la mayoría de los personajes son héroes; después, se bajan de lo alto de la admiración de los lectores hasta ser la gente corriente a nuestro alrededor, perdiendo su título nobiliario, sus propiedades: castillo o casa solariega. O podemos considerar desde otro punto de vista, que en la antigüedad solo los nobles y los héroes merecían ser descritos en la literatura clásica. En la novela realista decimonónica, el artista retrataba a sus personajes con minucioso cuidado: el color del cabello, el último modelo de gafas, las manchas en la mejilla, los materiales y moda de vestidos, entre otros. No obstante, a finales del siglo XIX, con el progreso de la psicología, la lingüística, la filosofía y el psicoanálisis, el enfoque que el novelista ponía al personaje se alteró del exterior por el interior. La corriente de consciencia es la más relevante. Las investigaciones de los formalistas rusos, basadas en los cuentos, mitos y leyendas folclóricos, no son capaces de aplicar a las novelas del siglo XX, que son demasiado novedosas. En aquel entonces, los estructuralistas franceses realizaron un giro en su investigación, entre los cuales Barthes es un representante que experimentaba esta evolución.

Lo más importante del psicoanálisis es el descubrimiento del inconsciente del hombre. Todo el mundo conocemos este concepto a través del libro de Freud, *La interpretación de los sueños*. Sin embargo, podemos localizar la aparición de este término mucho antes, en la época romántica, sobre todo, en Alemania. Por ejemplo, Goethe en su poema *A la luna* (1777) utilizó la palabra alemana *unbewusst*, indicando a un depósito de imágenes mentales que se escapan a la consciencia. Otra gran figura, F. Schiller definió el inconsciente como fuente de pasión e inspiración en la teoría literaria romántica:

En la experiencia, el poeta comienza por lo inconsciente y debe considerarse feliz si la más clara conciencia de sus operaciones le permite volver a encontrar, intacta en su fuerza, en la obra acabada, aquella primera idea, oscura y total [...] y la poesía, según creo, consiste precisamente en esto: en saber expresar y comunicar lo inconsciente, es decir, en transfundirlo a un objeto. [...] El no poeta puede incluso realizar una obra, pero tal obra con tanta conciencia y necesidad como el poeta, pero tal obra no comenzará en lo inconsciente ni acabará en ello. No pasará de ser obra exclusiva de lo consciente. Pero lo inconsciente, unido a lo consciente, es lo que constituye al artista poeta (citado por Wellek, 1969: 291).

Está claro que el inconsciente obtiene su impacto y popularidad después de la publicación de Freud. Este médico neurólogo austriaco muestra que nadie es capaz de conocerse a sí mismo, debido a que el hombre es una suma de componentes dispersos y contradictorios, además, cada uno está construido por tres partes, el consciente, el preconscious y el inconsciente. Como se expone en la teoría del iceberg, la consciencia del hombre se parece a un iceberg. La parte emergida del agua es el consciente, la menor del conjunto; la mayor que se hunde en el agua, es el inconsciente, más amplia que nuestra personalidad. De este modo, una gran parte de la persona es inaccesible, por tanto, el personaje imitado a la persona sólo se alcanza a algunas facetas de la complicada persona real. Esta teoría del inconsciente no solo nos deja el nuevo conocimiento del personaje, sino que también nos orienta a las distintas interpretaciones del texto sin la ayuda del autor. El artista crea sus obras de arte para satisfacer sus deseos inconscientes, por consiguiente, los lectores pueden sacar algunas ideas ni que el propio autor propone. Por otro lado, cuando el novelista expresa sus deseos inconscientemente, es posible que asigne las características o cualidades del creador a sus personajes o se proyecte en sus criaturas. En otras palabras, el autor diluiría la nítida separación entre

el yo creador y el sujeto enunciativo. A la vez, otra causa conlleva a esta afinidad entre dos partes. Desde el Romanticismo, la subjetividad goza de la primacía sobre la razón. La obra de arte se transforma en un lugar donde el artista vierte su angustia, su ansiedad, sus frustraciones, entre otros aspectos de su personalidad. Debido a esas dos partes consciente e inconsciente, el personaje, el sujeto gramatical, se parece cada día más a su creador, el autor. La autoficción reemplaza al personaje semejante al autor de modo de ocultamiento y disfraz por el personaje igual al autor pero de la engañosa y ambigua transparencia.

Al descubrir esas tres partes de la consciencia humana, el novelista dejó al lado los rasgos superficiales, ya bien investigados, y empezó a penetrar en el mundo inconsciente del personaje. En realidad, antes de la aparición del psicoanálisis como teoría, ya han existido autores pioneros que intentan aclarar la complejidad interior del personaje, así como Dostoievski y Shakespeare, y entre otros escritores clásicos. También es verdad que después de la investigación de Freud, la novela psicológica se intensificó de forma exponencial. A diferencia de los personajes clásicos y verosímiles, como Hamlet, desde ese día, el personaje ya no contó más con perfiles nítidos, sino que es imagen vaga, borrosa, errante, ni tiene un carácter constante. Esa impresión del personaje moderno también proviene de otro motivo: el existencialismo, una filosofía basada en las ideas del danés Kierkegaard, que prospera en Francia y después se extiende en todo el mundo durante los años cincuenta del siglo XX. Ellos sostienen que el personaje no conserva su unidad sustancial, sino que va haciéndose a medida que desarrolla el texto. El personaje, igual al hombre en la vida, puede padecer cualquier incidente o cambio del carácter hasta se termine el relato. Tomamos los personajes de Camus como el mejor ejemplo, los cuales no pueden explicar por qué actúan ni cómo, así como el protagonista Meursault en *El extranjero* (1942). Debido a todas esas causas, los personajes de la novela moderna muestran rasgos inasequibles y necesitan investigaciones específicas.

Bajo este trasfondo, Todorov primero aboga por la actitud de Propp sobre el personaje, y después clasifica los textos en dos categorías: las narraciones centradas en la trama, en que se puede utilizar la tesis de Propp sin ningún problema, otras narraciones centradas en el personaje, en que ocupa mucho espacio la psicología del personaje. Asimismo, descubre que en la primera categoría, cualquier aspecto del

personaje está destinado a la acción y que cada aspecto corresponde a una determinada consecuencia, no como en la segunda categoría, el rasgo del personaje se refleja en diversos ámbitos en vez de desempeñar la causa de las acciones (Todorov, 1978: 66). Observamos que los relatos de la primera categoría proceden de prototipo tradicional y clásico, y que los personajes de estos relatos son denotativos de las acciones. Tanto el autor como el lector, cuando predominan los estereotipos, el primero puede expandirlos hasta un texto entero y el segundo puede adivinar lo que pasará al principio. Estos relatos suelen ser planos, y ellos pertenece la mayoría de las historias populares y de Best-sellers. De hecho, habría más lectores competentes, que no se satisfacen con estas historias sino las que se cubren con más niebla e intriga y revelan el más profundo y desconocido interior del ser humano.

Esta complejidad del personaje se refleja inmediatamente en las investigaciones de los teóricos. Como hemos señalado más arriba, antes Barthes sostenía la pura función de los personajes, pero en su *S/Z*, a través del análisis de *Sarrasine* de Balzac, mostró su cambio de la opinión del personaje. Empezó a utilizar términos como rasgos y personalidad, que se pueden considerar como reconocimiento de la esencia psicológica. Además, propuso el término *código* en vez de *indicio*, apuntado en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), que ambos comparten muchos significados, así como la inestabilidad y la fluctuación. Entre los cinco códigos propuestos, el código sémico examina el significado de los semas del personaje y el escenario.

Al conocer la complejidad del personaje, a continuación, voy a analizar cómo se construye el personaje en los textos.

4.4 Caracterización. ¿Cómo se construye el personaje?

Nos llama mucha atención la distinción, que Aristóteles expone, entre personaje y carácter. Como hemos citado más arriba “quienes imitan representan a personas en acción”, se ve que los hombres imitados (personajes) son esenciales en la tragedia. A la vez, Aristóteles escribió que “sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla.” (2011:46). Le parece que el carácter es algo que añade más tarde, independientemente del personaje y señala cuatro cualidades de los caracteres: lo bueno,

lo apropiado, lo verosímil y lo consecuente (61-2). En mi trabajo no los distingo, sino que considero el carácter el elemento esencial del personaje. Sin embargo, excepto de esta distinción, he sacado mucho partido de lo que se explica en la *Poética*.

Aristóteles define el carácter como “a aquello en virtud de lo cual decimos que los que actúan son de una índole determinada” (45) y algo más detallado: “El carácter es aquello que revela la elección, qué cosas elige o evita uno en circunstancias en las que no está claro –por ello no tienen carácter los razonamientos en los que falta por completa lo que elige o rehúye el que habla-, y hay pensamiento allí donde se muestra que algo es o no es, o bien se enuncia una idea general” (47). Estas dos explicaciones demuestran dos modos de caracterización, directo e indirecto. El novelista puede dar unas descripciones explícitas a los atributos del personaje o unas deducciones a través de unos casos concretos, escenarios. Como la distinción entre telling y showing en la crítica anglosajona, estas dos modalidades se pueden definir como caracterización resumida y escenificada (Sánchez Alonso, 1998: 100). Cada modo entraña muchas vías de caracterizaciones diferentes, pero el segundo modo indirecto consiste en los esfuerzos por ambas partes. En palabras concretas, el novelista solo se encarga de la caracterización directa verbalmente, en cambio, las inferencias no sólo deben al trabajo del artista, sino que cuentan con la paciencia, la docilidad y la táctica de los lectores competentes. En este epígrafe no me centro en la recepción de la parte del lector, la discutiré en el siguiente capítulo 7. Me limito a poner el enfoque en la caracterización del personaje por la parte del artista.

Para empezar, enumero las modalidades descriptivas o directas:

1. Prosopografía (descripción de los rasgos físicos) (Mayoral: 1994, 187)

un hombre de pelo canoso, calzón corto y camiseta negra (*Inquilino*, 9)

La señora Workman era una anciana de estatura insignificante, viuda, de pelo blanco y rizado, de manos escuálidas, de ojos vivos, verdosos. (*Inquilino*, 10)

Este tipo de descripción suele utilizarse cuando un personaje aparece por primera vez, también su nombre incluido. En las novelas de Cercas, el escritor dedica poca tinta a la descripción de los rasgos físicos en sus protagonistas, sino a la de los personajes secundarios. Comprendemos que en las obras posteriores a *Soldados*, el personaje yo

suele ser Javier Cercas ficticio, por ende la máscara ambigua de fisonomía acentúa la confusión entre dos Cercas, ficticio y verdadero. Como las obras anteriores se pueden considerar novelas autobiográficas, bosquejar al protagonista equivale a pintarse a sí mismo, que no es tan solipsista que se mira en el espejo todo el rato.

2. Caracterismo (descripción del modo de hablar)

La teoría del dialoguismo de Bajtín abarca diversas dimensiones profundas, entre las cuales el diálogo de los personajes es el nivel más superficial de esta noción cardinal. La novela moderna se caracteriza por este diálogo narrativo, que empieza desde la novela renacentista. Durante el proceso del diálogo, pregunta y respuesta, aprobación y objeción o callada, los personajes consiguen su imagen y su tono estilísticos y los lectores obtienen el sentido del texto.

3. Patopeya (descripción del modo de los afectos y pasiones)

había subordinado su vida a la literatura; todas sus amistades, intereses, ambiciones, posibilidades de mejora laboral o económica, sus salidas nocturnas o diurnas se habían visto relegadas en beneficios de aquélla. (*Móvil*, 15)

Juzgaba que la literatura es una amante excluyente. O la servía con entrega y devoción absolutas o ella lo abandonaría a su suerte. (*Móvil*, 16)

4. Etopeya (descripción de las costumbres)

cada día se levanta puntualmente a las ocho. Se despejaba con una ducha de agua helada y bajaba al supermercado a comprar pan y el periódico. De regreso, preparaba café, tostadas con mantequilla y mermelada y desayunaba en la cocina, hojeando el periódico y oyendo la radio. A las nueve se sentaba en el despacho, dispuesto a iniciar su jornada de trabajo. (*Móvil*, 15)

5. Genealogía (descripción del linaje)

Álvaro, licenciado en Derecho, una modesta plaza de asesor jurídico en una modesta gestoría. (*Móvil*, 16)

La descripción es el más simple y más eficaz método para crear personajes y otorgarles los perfiles bien planteados antes de escribir, así como los rasgos físicos, la edad, el nombre. El último es un tema sutil en las novelas contemporáneas, sobre todo en la novela autoficticia, donde el personaje ha perdido, la mayoría de las veces, su nombre; hasta día de hoy solo se pone el yo ambiguo. Por ejemplo, el protagonista de *La Velocidad de la luz* no nos revela su nombre a los lectores durante toda la novela, aunque muestra muchas semejanzas biográficas. Este cambio marcado lo voy a analizar en el apartado específico sobre el problema del nombre propio.

A continuación, vamos a ver las modalidades escenificadas, que también se dividen en dos vías de escenarios, una directa que en el suceso, el personaje duda, vacila, toma su decisión o tiene remordimiento, es decir, se expresa por sí mismo; otra indirecta que se traza un ambiente o un lugar determinado, a través de estas inferencias, se deduce el carácter de los personajes. Este modo de caracterización se utiliza mucho en la novela decimonónica, así como los cuentos de Edgar Allan Poe.

Estos modos de caracterizaciones proceden de tres fuentes principales de información:

1). **El narrador**, que da la mayor cantidad de informes sobre su personaje.

2). **El propio personaje**, que va apareciendo en forma discontinua al actuar, dialogar, reflexionar, la forma autobiográfica. De este modo, es poco hablar de su propia fisonomía, menos que se mira a sí mismo en el espejo. Pero puede realizar mucho autocrítica y autoanálisis, que no tiene su garantía de confianza. Los lectores son responsables a juzgarlo fiable o no.

3). **Otros personajes** en el mismo texto, que habla de él o tiene relaciones con él.

De estas informaciones, es importante determinar qué material debería incluirse en la descripción y cómo utilizarlo, todo depende de la decisión sutil del artista. A veces, el hecho de que se mencione factores externos o peculiaridades de la personalidad causa una expectación. Al final, el novelista da una respuesta o no a los lectores, que va a crear diferentes efectos. Es difícil juzgarlos apropiados o impertinentes.

Además de los modos mencionados arriba, Mieke Bal hace hincapié en “la repetición y la acumulación” (1985: 94). Cuando un personaje sale por primera vez en el texto, es común que no recordemos ni el nombre ni su carácter. Para que seamos conscientes de sus rasgos, el novelista debería repetir las características pertinentes constantemente. Al principio del texto, el personaje es débil y plano, en el procedimiento de su caracterización, los rasgos dispersos se unen, se complementan, se comunican y funcionan conjuntamente. Eso es el efecto de la acumulación.

El personaje construido, a veces, deja una impresión clara en la imaginación del lector, en otras veces, es tan complicado o cambia tanto de un momento al otro, que se convierte en un misterio para los lectores. No existe un estereotipo prefijado de la caracterización de los personajes, en cambio, se renueva sin cesar. Sean personajes parecidos al ser humano o extraterrestres, han de ser aceptados y comunicativos entre los lectores. El novelista se convertiría en gran escritor por la creación de personajes inmortales en la memoria colectiva. En fin, la literatura es el arte sobre el hombre.

4.5 Categorías e interpretaciones de personajes

En cuanto a la crítica de los personajes, sus tipologías y la interpretación son problemas cruciales. De acuerdo con clasificaciones sociales, psicológicas, históricas, funcionales, etc., se suelen categorizar en grupos bimembres: personajes principales o secundarios (los primeros también se denominan protagonista), simples o complejos, reales o fantásticos (los últimos aparecen en las novelas de ciencia-ficción, de fantasía épica, tal como el mundo inventado de Tolkien), alegóricos y simbólicos (los de la Biblia), planos o redondos, estáticos y dinámicos, actantes y anecdóticos (en el marco estructuralismo y narratológico, los primeros son los que actúan, y de los segundos se podría prescindir).

Aunque he enumerado muchas clasificaciones, la más conocida durante los últimos tiempos todavía es la propuesta de Forster: flat and round character. “Flat characters [...] are constructed round a single idea or quality” (1978: 67) mientras que round characters are “more highly organized” (75) y “are capable of surprising in a convincing way” (78). Es fácil entender esta definición, pero resulta muy difícil

aplicarla a la investigación de los personajes. El matrimonio Casares en *El Móvil* de Cercas, al principio del cuento, lo forman personajes corrientes como otros vecinos en el mismo edificio donde vive el protagonista Álvaro. Inesperadamente, esta pareja desesperada impulsada por la presión económica, elaboró el asesinato perfecto del viudo anciano Montero sin dejar ninguna pista y orientó la sospecha a Álvaro. No es fácil determinar a este matrimonio como personajes planos o redondos. Justamente son ellos que nos ofrecen la máxima sorpresa al final del relato. Sin embargo, en el caso de los personajes planos, los estereotipos son más obvios y perceptibles.

En realidad, estas líneas divisorias no son tan nítidas como nos imaginamos, y las significaciones entre diferentes criterios radican en leves matices. En mi tesis, más adelante voy a dar importancia al personaje yo en los textos modernos, sean principales o secundarios.

Al discutir la construcción de los personajes, a continuación, voy a hablar un poco sobre la interpretación de los personajes. Como los personajes están formados por rasgos interiores y exteriores, por consiguiente, se destacan dos ópticas: la perspectiva psicocrítica y la sociocrítica. La primera deriva de la teoría psicoanalítica, que tiende a hacer equivaler el personaje al autor. Puesto que el autor expresa inconscientemente sus deseos en los textos, los críticos consideran que el personaje es reflejo inconsciente del autor. De esta manera, el sentido del texto es unívoco relacionado con el autor, que está en contra de la teoría de la muerte del autor, analizada en el anterior apartado. Reconocemos que, en algunos casos, el autor repite sus experiencias de la vida en todas sus obras. El hecho de que las interpreten como la manifestación figurada de la historia del autor es eficaz y razonable. Sin embargo, existen otros autores, en cuyas obras la vida individual no desempeña un papel transcendente. Si se sigue esta línea de la interpretación, disminuye la amplitud significativa de los textos.

La perspectiva sociocrítica consiste en la dimensión social de los personajes. Los críticos de esta escuela insisten en que los personajes se expresan como la comunidad a la que pertenece. Bajtin y Lukács son representantes eminentes de esta opinión. Bajtin destaca la forma de hablar de los personajes, propone que cada personaje es portavoz de su sociedad. Lukács expone que el problema fundamental de la novela trata del enfrentamiento entre el personaje y el mundo hostil y contradictorio. Según sus posiciones y modo de enfrentamiento, el teórico marxista distingue tres tipos de novela:

“el idealismo abstracto” (Don Quijote), “el romanticismo de la desilusión” (la Regenta o Madame Bovary), “el aprendizaje” (en la que el personaje aprende a integrarse en la sociedad o buscar los valores en una sociedad que los ha perdido) (1971: 73-83). Otro crítico Goldmann rechaza frontalmente la psicocrítica de los personajes. Su teoría se sitúa entre el estructuralismo y la sociología. Plantea en su libro: “El carácter social de la obra reside, ante todo, en que un individuo sería capaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que se correspondiese con lo que se denomina una visión del mundo. Tal estructura no puede ser elaborada más que por el grupo, siendo el individuo únicamente el elemento capaz de desarrollarla hasta un grado de coherencia muy elevado y trasponerla al plano de la creación imaginaria.” (1967: 27). Cree que el personaje es expresión de las estructuras mentales de su época y de determinados grupos sociales.

Ni la perspectiva psicocrítica ni la sociocrítica nos orienta a la totalidad en la figura del personaje, sino que “tiende a un determinismo y a una simplificación excesiva” (Bobes Naves, 1998: 164). Ambas parten de considerar al personaje como el reflejo de la persona real, ninguna analiza su elemento verbal y literario. Volvemos a ver el origen del personaje y su intrincado lazo con la persona, resultaría razonables las limitadas perspectivas de críticas del personaje. En fin, la propiedad indisociable entre el personaje y la persona decide la dificultad de constituir una teoría completa del personaje.

4.6 La crisis del personaje

Durante los últimos siglos, el personaje de la novela ha cambiado bastante:

ha pasado de ser un arquetipo, un ser de una sola pieza, inalterable en toda la obra, de donde derivaba su fuerza y su verosimilitud, a ser simplemente un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa; y ha pasado de ser el sujeto esforzado para la acción heroica, en la novela de aventuras, a ser algo no sustancial que se manifiesta solamente en referencia a las acciones; ha sido considerado como una fachada, a la que se describe con más o menos detalle, o como un ser complejo a cuyas profundidades se accede desnudándolo de todo lo circunstancial. (Bobes Naves, 1998: 149)

Estas alteraciones sufridas por el personaje corresponden a la evolución de la psicología, sociología y filosofía, etc.; además son paulatinas. Se puede resumir este proceso del personaje clásico al personaje moderno-posmoderno en la pérdida de “sus atributos y prerrogativas” (Sarraute, 1967: 48). Sin embargo, desde la década de los 50, en Francia fue apareciendo obras escritas por una serie variable de escritores, que tenían sus modos de narración diferentes, a la vez se reunieron por la misma objeción contra la novela realista del siglo XIX, encabezada por Balzac. En esta corriente llamada el *Nouveau Roman*, el personaje, siendo elemento indispensable de la novela tradicional, se convirtió en el blanco que los escritores se esforzaron por modificar. Durante este período, el personaje experimentó un cambio radical y profundo.

Para empezar, basta enumerar las opiniones de los dos representantes del *Nouveau Roman*. Robbe-Grillet, el principal teórico y quien difundió el nombre de este movimiento literario, por su libro de artículos recogidos, titulado *Pour un nouveau roman* (1963), cree que la nueva novela debería erradicar el personaje y la trama, y apelar a la descripción minuciosa y óptica sobre los objetos, la disposición geométrica del espacio y el infinito del tiempo. Emprende la emancipación del objeto del pensamiento identificador del sujeto, a la vez el último de sí mismo. Para Robbe-Grillet, los personajes pertenecen a un momento pasado en el que trazan todo el medio y el fin de las búsquedas alrededor de una personalidad. Además, no se utiliza nada de psicología, puesto que los personajes de la nueva novela no tienen pasado, nombre, conciencia ni futuro. En su argumentación, no sólo descarta al personaje, sino que también restringe al narrador, que se reduce hasta un testigo objetivo, como rodado con una cámara. Cuando estos dos papeles disminuyen, resulta natural la subida del autor o a veces el último abusa de funciones de los primeros. Es difícil imaginarnos un texto sin el punto de vista personal, puesto que el objeto no puede existir sin la presencia del sujeto. En cierto sentido, eso puede explicar la identificación entre el autor, el narrador y el personaje en la narrativa de autoficción.

Comparada con lo elocuente, lo activo y lo visible de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute es un personaje retraído y pudoroso en esa corriente literaria. Empezó a publicar este tipo de novelas antes que el provocador Robbe-Grillet. En su artículo *La era del recelo*, ha dado su comprensión del personaje, con más discrepancia que coincidencia respecto a Alain Robbe Grillet. Ambos argumentan sobre la crisis de la

psicología, incluso coinciden en algunos ejemplos citados. No obstante, los dos llegan a diferentes destinos. Por un lado, Sarraute no se niega al uso de descripción psicológica, por el contrario, da más importancia al monólogo interior. Ella cree que “la perspectiva infinita de la vida psicológica y las vastas regiones apenas descifradas aún del inconsciente” “apenas se logra(n) adivinar desde fuera” (1967: 53). El novelista “se ha visto forzado a concentrar toda su atención y su curiosidad sobre algún nuevo estado psicológico (...) olvidando al personaje que le sirve de soporte accidental” (54). Como se ve, Sarraute disminuye el personaje hasta convertirlo en soporte mientras “muestra la coexistencia de sentimientos contradictorios y subraya en la medida de lo posible la riqueza y la complejidad de la citada psicología” (57). Por tanto, en las investigaciones sobre esta corriente, que tiene otra etiqueta como objetivista, Juan José Saer juzga que “En ella, todo el mundo es subjetivo” (Tamborenea y Racuzzi, 1983:29). Como el objetivismo no es el tema crucial de mi tesis, ahora no dedico tiempo particular a ahondarlo. Me limito a aprovechar de la parte que tiene que ver con mi argumentación sobre los personajes. Sarraute expone que como en la evolución de la pintura, “el elemento psicológico (...) se libera también insensiblemente del objeto con el que formaba un todo. Intenta bastarse por sí mismo y prescindir lo más posible del soporte” (58). El personaje en la reflexión de esta escritora “no sea ya, hoy, más que su propia sombra” (59). De todos modos, tras este movimiento literario del Nouveau Roman, el personaje pierde su subjetividad y la importancia en la novela, eso es lo que llamamos la crisis del personaje. Desde entonces, los escritores se esfuerzan por inventar nuevas vías para el personaje, entre las cuales la autoficción es una prueba impresionante, moldeando al propio autor extratextual en el personaje verbal en el texto.

Por otro lado, Sarraute hace el breve análisis sobre el uso masivo de la primera persona, sea tanto el narrador heterodiegético como el autodiegético. Debido a la insistencia en el psicoanálisis, cree que, en el uso de la primera persona, “el novelista moderno habría comenzado a fragmentar la unidad del individuo psicológico al examinar la conciencia desde dentro: se trata de un análisis de la psicología como fundamento de la unidad que otorga personalidad al individuo” (Arce, 2016: 46). Además, para argumentarlo, ella pone el énfasis en el papel de los lectores. Proporciona dos motivos para examinar esta ola gigante del yo literario. En primer lugar, se debe a la predilección de los lectores por lo verdadero. Después de las dos guerras mundiales, la sociedad humana entró en una etapa atiborrada de catástrofes sociológicamente y

psicológicamente. El hombre se ha perdido en las mentiras y la realidad tremendamente terrible. El lector comienza a recelar de la imaginación del autor y rechazar la invención. Cuanto más deconstruída esté la verdad, tanto mayor obsesión tendrá el hombre. Por tanto, cuando el autor se presenta en primera persona, parece más cierto. El lector no va a preguntar quién nos está contando, como cuando pasaba en los textos en que el narrador es omnisciente. En segundo lugar, durante el procedimiento de la lectura, el lector es atraído y se guía al reconocer a los personajes e identificarlos por algunas referencias en la vida. Designar al personaje por un yo es el procedimiento más sencillo y eficaz. Es conveniente que el autor, en la primera persona, emita esos delicados, complicados, íntimos y proteicos estados de ánimo. El lector, con facilidad, se sumerge de pronto en el interior del texto, guiado por la mirada del autor. En esta situación, el autor da las coordenadas de las referencias, ahora bien, las experiencias del lector no le distraerán su atención ni detendrán su esfuerzo por vivir lo que ofrece el texto auténticamente. En estas novelas, cuando el yo es protagonista,

los personajes secundarios, por su parte, están privados de toda existencia autónoma y son tan sólo residuos, modalidades, experiencia o sueños de ese yo con el que se identifica el autor, y éste, que abandona la actitud tradicional del novelista, se despreocupa por dar a sus personajes esas proporciones y dimensiones obligatorias que les confiere su semejanza tan peligrosa. Su visión de obseso, de maníaco o de visionario les arrastra a su antojo o les abandona, les empuja en una sola dirección, les comprime, les aumenta o les rebaja y pulveriza, para obligarles a revelar la realidad nueva que se esfuerza en descubrir. (Sarraute, 1967:61)

Cuando Sarraute escribió este párrafo, la autoficción aún no había salido a la luz. Sin embargo, es pertinente referirse a la relación entre el autor, el protagonista yo y otros personajes en la narrativa de autoficción.

5. EL NOMBRE PROPIO COMO SIGNO LINGÜÍSTICO

Si bien en el capítulo 2 sobre el autor he tratado un poco del problema del nombre propio, a medida que profundiza la investigación resulta imprescindible especificar esta noción en un apartado independiente.

Desde tiempos remotos, la investigación sobre el nombre propio comenzó a partir del terreno de la lingüística. Como este término no es sólo indicación a la manera de los deícticos, sino que también posee su valor de sentido, por eso esta investigación se extiende al campo de la antropología, la etnografía, la lógica y la filosofía, donde es nuestro dominio de la investigación. Sobre todo, desde las décadas finales del siglo XX, el valor semiótico o su naturaleza cognitiva, su dimensión sociolingüística, su rendimiento causal, psicofísico en la comunicación, etc. ha sido objeto de estudio asimismo (Fernández Leborans, 1999: 79). El ámbito del nombre propio es muy amplio, los topónimos y los antropónimos son dos grupos centrales, y en mi tesis me limito a los últimos. Me gustaría empezar por la noción del nombre propio en el ámbito más general y después centrarme a la del nombre del autor.

5.1 La naturaleza del nombre

La naturaleza no ha dado nombre a ninguna cosa. En la cultura occidental, cuando Dios formó de la tierra todos los animales del campo y todas las aves de los cielos, después el Señor le encarga a Adán a ponerle nombre a dichas cosas. ¿Por qué Dios no les pone nombre él mismo? Lo que Hermógenes propone da mucha razón a esta pregunta: “es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres” (Platón, 2004:22). Igual a la respuesta a la pregunta de Sócrates ¿quién decidirá el nombre de una lanzadera entre el que la ha hecho y el que debe servirse? (27), Dios es fundador del todo, pero Adán es quien usa las cosas y emplea sus nombres, por tanto, es natural que Dios deje a Adán

nombrar todas las cosas. Por tanto, el nombre es totalmente una invención humana y sirve para lo humano.

Desde el principio, como un barreno sirve para horadar, una lanzadera para tejer, Sócrates cree que el nombre es un instrumento para nombrar y enseñar y distinguir la esencia (27). Es curioso que exista una divergencia entre la tradición occidental y la china en cuanto a esta distinción. En los países europeos, los hijos heredan de sus padres los nombres, generación por generación. Claro está, que tiene derecho a heredar el nombre (o riqueza) de su padre sólo un hijo, que es el más importante y distinguible entre los hermanos. El nombre de pila no se repite entre los hermanos, sino entre diferentes generaciones. Pero el apellido o el patronímico antiguamente se daba a los hijos formado sobre el nombre del padre, como Fernández de Fernando. El nombre propio, en cierto sentido, prescribe derechos de propiedad. Además, sólo los nobles tienen un nombre propio y los pobres o los proletarios no los tienen. Sin embargo, en China, prestan más atención a la permanencia del apellido. Los nombres son variados, nunca son idénticos. El apellido marca el linaje. No les importa a los chinos el determinado personaje de la familia, sino el conjunto familiar que inscribe el apellido. El nombre propio de los nobles y los pobres pasa lo mismo como en Occidente. Los pobres chinos no disponían de nombre sino de apellido, sobre todo, entre las mujeres. Pocas mujeres chinas dejan sus nombres en la historia y la mayoría se recuerda con el apellido o el nombre de su marido¹⁸ hasta el comienzo del siglo XX. Además, los nombres chinos constituyen el producto de pensamiento y buen deseo para el portador del nombre, diferentes a los nombres occidentales, que no tienen mucho sentido sino reflejan la profesión, creencia religiosa, etc. Observamos que aunque los nombres propios mantienen sus funciones fundamentales, se muestran diferentes influidos por distintas culturas. Pero en todo el mundo, el nombre propio ya se ha convertido en “una forma de ejercer el poder” en la sociedad (Amaro, 2010: 232), así como el poder de herencia, el poder de género, el poder de clase social, etc.

¹⁸ Watson señala que “Adult women are known (in reference and address) by kinship terms, teknonyms, or category terms such as “old woman” (1986:619).

5.2 El nombre propio como signo lingüístico

En lenguas como el español, francés, italiano y otras, el nombre propio suele escribirse con mayúscula inicial, por eso es perceptible con facilidad en la escritura. Por el contrario, como los caracteres chinos no tienen mayúscula ni minúscula, lo que en efecto, provoca a veces confusiones tanto en la escritura como en el habla. Como he explicado arriba que los nombres propios chinos abarcan su sentido, algunas confusiones provocarían el curioso efecto en el entendimiento de la lectura o de la comunicación. Por ejemplo, en la siguiente oración china:

我不知道什么春花秋月。
Wǒ bù zhīdào shénme chūnhuā qiūyuè.

La frase *chūnhuā qiūyuè* proviene de la muy conocida poesía *ci*¹⁹ de Li Yu (937-978) y se traduce literalmente como las flores de primavera y la luna de otoño. En la sociedad moderna a veces esta expresión se utiliza a aludir a la cultura culta. Pero también son nombres femeninos muy comunes (otra característica de nombres propios chinos consiste en que no distingue el de hombre y el de mujer). De este modo, existen dos interpretaciones de esta oración:

- a. No conozco a las chicas que se llaman *chūnhuā* y *qiūyuè*.
- b. No soy persona culta, no sé nada de la cultura.

Ni el género ni el número del nombre propio existe en chino, a diferencia de las lenguas que derivan del latín. Ni en inglés existe el género. Pero es peculiar la paradoja entre la referencia de unicidad y su uso con la forma plural, que podría ser el caso de los apellidos. Coseriu nos ha explicado este problema: “hay que subrayar que esa ‘pluralidad’ es tal desde el punto de vista de los objetos, y no desde el punto de vista de la designación: en cuanto nombrada por un nombre propio la pluralidad se vuelve un ‘individuo’...” (1962: 281). Pero también hay argumentaciones sobre el hecho de que el nombre propio en plural ya no puede distinguirse del nombre común. Como en mi

¹⁹ También se traduce como poema cantado, es un estilo lírico de poesía china, surgido como género literario sofisticado a partir de canciones populares, y obtiene su apogeo en la Dinastía Song (960-1279). Sus temas son diversos y el más popular es amoroso. El número de caracteres y los tonos se eligen entre unas 800 combinaciones predefinidas con el fin de ser cantadas.

tesis no voy a hablar de este tipo de caso, no dedicaré más tiempo en aclarar este problema sino que lo demuestro.

El nombre propio de la lengua indoeuropea, debido a la falta de significado léxico, es imposible de traducir, o mejor dicho, la traducción es innecesaria en el sistema de la escritura de letras, aunque a veces para la facilidad de pronunciación, se modifica un poco²⁰. En cuanto a traducir el nombre propio del chino a otros lenguajes indoeuropeos, nos enfrentamos con distintas situaciones. Como los caracteres usados en el nombre propio suelen disponerse de su deseo y significado, existirían dos estrategias de traducción: la más común es traducirlo según la pronunciación, la otra se utiliza sólo en las obras literarias según el sentido de los caracteres para advertir el destino del personaje. De hecho, también los nombres occidentales a menudo sobresalen por la importancia de sus sentidos, como “nombres parlantes” – expresión usada por primera vez por E. Lessing en 1768, para representar “aquéllos que exceden su mero valor de índice para llenarse de un significado que explota asimismo su carga semántica, cubriendo al personaje que lo porta con el velo de la connotación” (Leuci, 2015: 9). En suma, lingüísticamente el nombre propio es imposible de traducir, pero semánticamente esta imposibilidad no es absoluta, que se puede resolver de manera flexible.

Como ha señalado Saussure, el signo lingüístico está construido por un significante y un significado a la vez. El primero corresponde al componente material del dicho signo, el último muestra la representación mental o concepto. Como la escritura china es ideogramática, diferente a la indoeuropea, que es fonética, es curioso que la escritura del nombre común en chino tradicional²¹ no sólo posea significante sino también significado. Pero en la lengua fonética, el legislador de nombres no denomina a los objetos en la combinación de sílabas como los músicos o pintores que imitan los sonidos y las formas. Aunque también es un modo de imitación, el arte de nombrar es imitar por medio de letras y de sílabas lo que en cada objeto constituye la esencia (Platón, 2004:75). “La exactitud del nombre es... aquella que nos manifieste cuál es la cosa” (81). Tanto “la esencia” como “tal como es” no es accesible fácilmente para el

²⁰ Sobre este problema, hay la tesis titulada *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)* de Javier Franco Aixelá en 1996. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/3508/1/Franco-Aixela-Javier.pdf>

²¹ Desde la segunda mitad del siglo XX, el gobierno chino ha llevado a cabo la simplificación de los caracteres chinos, aunque se permanecen los caracteres tradicionales en Hongkong y Taiwán.

hombre. El proceso de que el legislador nombra y el de que el hombre conoce el nombre propio constituyen dos procesos contradictorios: “codificador y decodificador” (Barthes, 2011:122).

“Como signo, el Nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento” (Barthes, 2011:119). Un nombre propio puede desdoblarse como si se pelara una cebolla. Por un lado, lo más superficial es su elemento fonético, aunque a menudo vincula a la metáfora. El espesor semántico también puede provocar muchas imaginaciones. Por ejemplo, Barthes señala una equivalencia entre el sonido y el color de los nombres propios en las obras de Proust (123). O los nombres de los personajes de *Sueño en el Pabellón Rojo*²² de Cao Xueqin²³: Zhen Shiyin y Jia Yucun. Fóneticamente, estos dos nombres equivalen²⁴ a las expresiones implícitas. El nombre completo de Zhen Shiyin se representa mediante tres ideogramas cuya combinación provee de dos sentidos: “sombra de escribano y ocultar los verdaderos hechos”. Y el doble sentido del segundo nombre es: “pueblo bajo la lluvia y con palabras falsas y vulgares” (Cao, 1988: 55).

Por otro lado, el elemento cultural del nombre propio es mucho más complicado. “lo que es imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia, una historia sin embargo tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una verdadera naturaleza fuente de modelos y de pruebas” (Barthes, 2011:124). Es decir, el nombre propio imita la historia antigua del lenguaje. Por lo tanto, el nombre propio puede tener significación común además de significados específicos. De este modo,

²² Una de las cuatro novelas clásicas de la literatura china. La mayoría de los críticos creen que el autor Cao Xueqin la dejó inacabada con ochenta capítulos y muchos años después Gao E la puso el fin con otros cuarenta capítulos, pero también hay otros que insisten en que Cao Xueqin termina la obra entera, aunque existe un radical cambio del estilo. Esta novela describe la evolución de dos familias Rong y Ning, desde el auge hasta la decadencia. Refleja el colapso del feudalismo (de hecho, feudalismo no es un término preciso para definir el sistema político de aquella China, donde el emperador dominaba toda la tierra en el país y no existía la descentralización del poder político por partes autónomas) en China durante el siglo XVIII. Además de la creación de una gran cantidad de personajes distintos, entre los cuales son más famosos Daiyu y Baoyu, demuestra la vida precisa y detallada de los aristócratas de aquella época.

²³ (1715-1763), el escritor chino de la dinastía Qing (1644-1912).

²⁴ Como en chino existe la homonimia generalmente, la misma pronunciación tal vez corresponde a muchos diferentes caracteres. En este caso, el autor se aprovecha de este uso particular para mostrar que todo lo contado es ilusión

construye “un extenso sistema onomástico” (125). Los nombres propios son capaces de revelar la nacionalidad, la profesión, la clase social, a veces, los caracteres o la religión.

La identidad individual, muy al principio, se lleva en el cuerpo físico. Al transformarse en el nombre propio, el significado se ha multiplicado. Como signo, no es imagen concreta, el nombre propio deja mucho espacio de imaginación entre el significado y su referente. Descifrar los nombres propios también se puede considerar un modo de conocer el mundo que está lleno de signos, como argumenta Barthes: “los signos del mundo (del amor, de la mundaneidad) están hechos de las mismas etapas que sus nombres; entre la cosa y su apariencia se desarrolla el sueño, tal como entre el referente y su significante se interpone el significado” (126). Tanto en el sueño como el significado, el hueco que existe es donde se produce el sentido de la reflexión humana. El nombre propio es “un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar” (119), a la vez “se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados” (120-121), que se realizan por los lectores según la cronología.

5.3 El nombre propio y la referencia/el sentido

A lo largo de la investigación sobre el nombre propio, los estudiosos en distintos ámbitos han presentado muchas argumentaciones discutidas. La mayor polémica reside en la relación que tiene el nombre propio con el significado y la referencia, a que he aludido en las páginas anteriores. A continuación, me centro en este tema.

5.3.1 Teorías referenciales

La más famosa tesis de Stuart Mill (1843) es que “el nombre propio sólo denota, pero no connota” (Fernández Leborans, 1999: 86). Los estudiosos que argumentan esta teoría referencial subrayan que el nombre propio no está provisto de significado intrínseco sino que designa únicamente a personas o cosas, es decir, sirve para identificar un ser u objeto de modo único y propio (88) para diferenciarlo del nombre

común que corresponde a un conjunto. De este modo, el nombre propio y su portador establecen un lazo relativo, único y equivalente. Y el nombre propio se induce a su valor exclusivo de etiqueta denominativa, funcionando igual a los deícticos.

Pero realmente las expresiones deícticas, como pronombres, adverbios de lugar o de tiempo, funcionan similarmente al nombre propio sólo en la indicación; mientras que poseen referencia variable según el contexto (por ejemplo, el yo corresponde a multitud de personas en la comunicación real) y su significado es constante (por ejemplo, tú siempre se refiere a la persona que escucha, es interlocutor o receptor). En cuanto al nombre propio, aunque existe la posibilidad de homonimia, en un contexto determinado se designa a un ser nítidamente sin ambigüedad. Y más, el significado del nombre propio puede variar en dos diferentes situaciones. Primero, en el caso corriente del nombre propio, distintos usuarios tal vez, a partir de la perspectiva pragmática, atribuirían diversos rasgos al objeto o un ser con el mismo nombre propio. Por ejemplo, Cervantes no es lo mismo en la mente de un estudioso literario que de un pescador chino casi analfabeto. Segundo, en el caso de varias personas que tienen el mismo nombre propio, no sería un solo nombre propio que sirve para varios referentes a la vez, sino que existirían el nombre propio A, B, C modificados un poco para asociarse visualmente a los respectivos referentes.

Desde los años setenta, se plantean otras propuestas siguientes a esta tradición, entre las cuales la teoría referencial directa es la más conocida. Saul A. Kripke plantea en su libro *Naming and necessity* el término “designador rígido” para el nombre propio, a diferencia de designador no-rígido para la descripción definida. Él define “a rigid designator” como un designador que designa el mismo objeto en diferentes mundos posibles. Sobre el término de “possible worlds”, el propio autor aclara en el prefacio del dicho libro:

I will say something briefly about ‘possible worlds’. ... In the present monograph I argued against those misuses of the concept that regard possible worlds as something like distant planets, like our own surroundings but somehow existing in a different dimension, or that lead to spurious problems of ‘transworld identification’. Further, if one wishes to avoid the *Weltangst* and philosophical confusions that many philosophers have associated with the ‘worlds’ terminology, I recommended that ‘possible state (or history) of the world’, or ‘counterfactual situation’ might be better. One should even remind

oneself that the ‘worlds’ terminology can often be replaced by modal talk—‘It is possible that ...’ (2001: 15).

Además, Kripke expone que un nombre propio, después de la llamada “ceremonia del bautismo inicial”, designa un objeto en la cadena causal, remitiendo de un modo u otro a esta función denominadora. El referente del nombre propio puede mantenerse constante durante su transmisión en una comunidad lingüística, aunque se introduzcan cambios en la designación del dicho nombre propio.

5.3.2 Teorías del sentido

Los teóricos de esta escuela proponen que el nombre propio no sólo posee la referencia sino también el sentido. Este sentido, en concreto, es el valor informativo del nombre propio, diferente al referente. O en otras palabras, este sentido proviene de la descripción del referente. Pero al principio, ellos creen que este sentido es objetivable y se reduce a la noción semántica, pero no tiene que ver con la dimensión cognitiva o epistémica según Frege (1892) (Fernández Leborans, 1999: 91).

Al entrar en los años sesenta del siglo XX, la teoría del sentido se desarrolla hasta la teoría del racimo, de que el sentido del nombre propio no sólo se relaciona con una sola descripción sino con un racimo de descripciones. Estas descripciones sirven para identificar el nombre propio, pero no como definición. En efecto, el sentido del nombre propio no es preciso. No son fijas ni cuántas ni cuáles descripciones debe haber para identificar el referente. Y más, distintos usuarios atribuyen diferentes descripciones a la propiedad del referente.

En estas teorías, el nombre propio no sólo denota a su portador sino que también connota las propiedades identificadoras, que es igual a lo que define Barthes para el nombre de autor: designación y descripción.

Sin embargo, hay unas objeciones a las teorías del sentido, entre las cuales el problema de la ambigüedad es el que más me llama la atención. “Es probable que diversos usuarios seleccionen distintos racimos como respaldos de los nombres que utilizan, en consonancia con sus diferentes creencias acerca del portador y con sus opiniones acerca de cuáles de esas creencias son centrales y cuáles accidentales” (García Suárez, 2011:107). Esa ambigüedad permite que diversos usuarios posean su

propia creencia acerca del portador, que es premisa para la realización de la autoficción. Si todo el mundo tiene la identificada creencia acerca del portador del nombre propio, el autor de autoficción no tendría su espacio para probar este juego entre el nombre propio y las diversas creencias posibles en la mente de los lectores.

5.4 El anonimato, la pseudonimia o la heteronimia

El nombre propio del autor no aparece a su nacimiento ni desaparece a su muerte automáticamente. El hombre corriente obtendría su nombre propio cuando sus padres le denominan, pero un autor lo tiene cuando publica su primer libro. Tras la muerte, el nombre propio sólo desaparece en los registros civiles, se reservaría y se recordaría en la memoria de su familia, sus amigos e incluso sus enemigos. Pero una vez el nombre propio se imprime en los objetos materiales en vez de algo subjetivo, permanecerá mucho más largo tiempo de lo que nos imaginamos. En cuanto al nombre propio de autor, a medida que las nuevas interpretaciones de sus obras, el nombre propio de este autor va enriqueciéndose sin cesar. En este sentido, el nombre propio ya no pertenece a su portador, el autor. Sin embargo, cuando el autor está vivo, tiene todo el derecho a utilizar su nombre propio para diversos objetivos.

Al conocer la propiedad del nombre de autor: descripción y designación, sabemos que el autor se apropia de sus escrituras y representa su hegemonía a través de firmar su nombre propio. ¿Por qué es necesario que el autor firme en su enunciado? Derrida argumenta que la firma es evidentemente necesaria, dado que las enunciaciones escritas no están ligadas a su fuente como lo están las enunciaciones verbales (1971:24). Cuando una persona habla, está presente en la enunciación y en el enunciado. Pero el escritor sólo está presente cuando está escribiendo, cuando la escritura está terminada, el escritor está ausente. La firma del nombre del autor reestablece este lazo entre el origen o la fuente y las enunciaciones escritas.

Al firmar como la fuente de la escritura, el autor ya ha sido el eje único del significado de lo escrito. Sin embargo, no todos los escritores disfrutaban de esta hegemonía sobre sus escrituras. Kierkegaard es un escritor particular y vanguardista en este sentido.

En toda su vida, además de las obras firmadas por su nombre real, publicó otras con diferentes nombres: Víctor Eremita, Johannes de Silentio, Vigilius Haufniensis, Johannes Climacus y etcétera, apenas total treinta pseudónimos. Por tanto, él mismo lo denomina “polinimia”. El propio Kierkegaard expresa de modo rotundo que ni una sola palabra escrita bajo pseudónimo pertenece a él: “Así pues, no hay en los libros pseudónimos una sola palabra mía; yo no tengo otra opinión sobre ellos que la de un tercero, ningún otro conocimiento sobre su sentido más que el del lector” (SV3,10:286, citado por García Martín). Lo más destacado en sus palabras es el papel del lector. Kierkegaard deja que sus lectores opinen y conozcan sus escrituras en vez de sí mismo. Podemos remontar a las primeras ideas de la teoría de recepción (del lector) y la muerte del autor desde estos pensamientos del escritor danés. En su opinión, el pseudónimo provoca distancia entre el autor y el lector. De esta manera, el primero puede expresar con más libertad su idea y pensamiento, que no es necesario ser sistemáticamente unitario. El último también puede mantenerse independiente y formar sus propias opiniones sobre la escritura sin ser influido por la opinión del escritor.

Sin embargo, claro está que el escritor tiene algo que ver con las palabras bajo sus pseudónimos. Cada pseudónimo es una creación suya y se adhiere a las estructuras de su personalidad. En cierto sentido, encuentra un aspecto de sí mismo en cada uno de ellos. Si las obras firmadas por su nombre real constituyen la comunicación directa con los lectores, las escritas con pseudónimos reflejan otra comunicación indirecta, como el método socrático, que suscita al interlocutor buscar la respuesta a una pregunta mediante su propio esfuerzo de reflexión y razonamiento. El nombre permanente del autor tiende a guiar a los lectores a conocer sus escrituras de un modo inalterable. Es razonable que si el hombre crece y perfecciona su cuerpo y su pensamiento lo haga también el escritor. Los pseudónimos descargan al autor de la permanencia sin alteración en su estilo o perspectiva literaria. Desde punto de vista de la recepción y la creación literaria, el pseudónimo es buen medio para ambas partes, tanto emisor como destinatario.

Además de pseudónimos de Kierkegaard, vamos a comparar con la heteronimia. El portugués Fernando Pessoa es el mayor y más famoso ejemplo de producción de heterónimos, también es él quien introdujo la noción de heterónimo en teoría literaria. Él distingue bien la heteronimia y la pseudonimia:

La obra pseudonímica es la del autor en su persona a excepción del nombre que la firma; la heteronimia es la del autor fuera de su persona, pertenece a una individualidad completa, fabricada por él, al modo de los propósitos de un personaje de algún drama que es el suyo. (Pessoa, citado por Balso, 2012: 150)

En comparación con la polinimia de Kierkegaard, Pessoa no sólo creó cuatro obras distintas simultáneamente, sino también tres autores (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis) ficticios absolutamente reconocibles e identificables en lo que escriben. Estos heterónimos son “personajes diferentes de sí, sobre los que su autoridad es diminuta y que existen independientemente de su voluntad” (Apolinário Lourenço, 1997: 18). Su ansiedad de ser autor le inclina a plantear la posibilidad de ser más en su ser, la posibilidad de ser otros. Kierkegaard inventó diferentes pseudónimos, mientras que Pessoa avanza mucho, designando su propia personalidad a cada nombre. De este modo, destruyó el dominio supremo del autor sobre su obra. Aquí no profundizamos en la multiplicidad de Pessoa, solo nos centramos en el problema del nombre propio. En su caso, el nombre no define la obra, pero es parte integrante de la misma. Tanto la heteronimia de Pessoa como la polinimia de Kierkegaard excluyen toda posibilidad de identificar la obra y el yo.

Además, sin desvelar el nombre verdadero que está detrás, el lector no puede apreciar el efecto de estos dispositivos literarios. Es decir, si leemos las obras sueltas sin conocer que el mismo autor ha escrito estas distintas obras, las expectativas del autor van a caer en vano. Otro problema de la pseudonimia y la heteronimia radica en que el efecto sólo está en vigor cuando la obra se publica por primera vez o cuando el autor está vivo. Cuando el autor se muere, se acostumbra a publicar las obras bajo el único nombre para evitar los innecesarios problemas. Así, los pseudónimos y heterónimos sólo se quedan en las investigaciones de los estudiosos y no van a atraer a los lectores como se imagina el autor.

Si el nombre verdadero es la etiqueta del autor, los pseudónimos son máscaras de disfraz, como una especie de artificio, que “representan diferentes arquetipos existenciales, en cierto modo experimentados por el propio Kierkegaard” (García Martín, 2010: 244). Pessoa casi comparte la idea de máscara con Kierkegaard. Octavio Paz en el prólogo de su traducción de la antología de Fernando Pessoa escribe: “*Pessoa* quiere decir persona en portugués y viene de *persona*, máscara de los actores romanos.

Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa” (1969: 133). En cierto sentido, Pessoa desempeña la heteronimia como su máscara, y su verdadera personalidad se disuelve entre varios autores heterónimos. Sin embargo, hay una curiosa paradoja sobre la comprensión de “máscara” entre los escritores de los siglos pasados y los contemporáneos. Cercas considera máscara de otra manera: “escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara...la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela” (2000: 7-8).

Además de Kierkegaard y Pessoa, en la literatura española también emergen casos similares, entre los cuales el caso de Antonio Machado es el más representativo. En vez de heterónimos, Machado denominó a sus otros yo uno nuevo como “apócrifos”. Muy al principio, el poeta solitario creía que la duplicidad de la conciencia humana se dirige más rápido a los demás. Los apócrifos realizan la colaboración con su ortónimo.

Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese tercer mundo que no es mi objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yo. (Machado, 1987: 96-7)

No sólo inventa los más famosos apócrifos como profesor y discípulo, Abel Martín y Juan de Mairena, sino que también un Antonio Machado apócrifo, así como esta biografía: Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc. Algunos datos del autor apócrifo y el auténtico coinciden, pero se derivan a distintos poetas. En este sentido, comparte lo que plantea Unamuno en *Nuestros yos ex-futuros*, que el yo podrá llegar a ser potencialmente.

¿Por qué al cabo de más de un siglo, el nombre propio de autor también se transforma en la máscara homónima en la autoficción como dispositivo literario? Desde

uno hasta el otro han evolucionado muchas cosas. Dejaré este problema para más adelante.

A continuación, vamos a ver otro caso de pseudónimo en nuestra época, donde la escritura es mercancía marcada por la firma del nombre de autor. Al terminar la saga del mago juvenil Harry Potter, J.K. Rowling escribió su primera novela negra titulada *The Cuckoo's Calling* bajo el pseudónimo masculino Robert Galbraith en 2013. Al principio unas editoriales rechazaron esta novela. Después en los primeros días de la publicación, salió fatal en la venta del mercado. Tan pronto como el anonimato empleado por esta exitosa autora fue destapado por un dominical británico, las ventas se multiplicaron desmesuradamente. Este pseudónimo de Rowling puede considerarse como el anonimato de su famosísimo nombre real. Según la RAE, el anónimo se refiere a dos casos:

1. Dicho de una obra y de un escrito, que no lleva el nombre de su autor.
2. Dicho de una persona, especialmente un autor, de nombre desconocido o que se oculta.

Antes del siglo XVIII, hasta que no apareció la concepción del autor moderno no apareció, la mayoría de los escritos eran anónimos, como se explica en el significado 1 arriba. Después casi es imposible publicar un libro sin firma. Aun cuando el propietario del escrito no quisiera cobrar por su trabajo, por lo menos debería presentarse en la editorial con su nombre, que corresponde una responsabilidad jurídica y literaria, pero no importa que el nombre propio sea verdadero o pseudónimo. El anonimato de Rowling corresponde al segundo caso, ocultando su nombre. Ella es una de pocos escritores cargados de gran fama y pretende empezar de nuevo sin expectativas en otro género literario. Declaró en la prensa que “el pseudónimo era una manera de desconectar con ella misma y todo lo que tiene detrás como escritura”, “siendo J.K.Rowling se tienen muchos privilegios, así que esto no es una queja ni en lo más mínimo²⁵”. Esta escritora británica intentó descartar el peso de su fama, pero sin perder los beneficios pegados a su fama. Pocos lectores compraron la novela escrita por un escritor desconocido. Por lo menos, era un fracaso en el mercado de los libros. Entonces se desveló el nombre real detrás del pseudónimo. Ni siquiera insistió más en esconderse y todo el mundo fue a comprar su nuevo libro. Hasta ahora J.K. Rowling ha publicado

²⁵ <https://expansion.mx/tendencias/2017/08/22/jk-rowling-explica-por-que-uso-el-pseudonimo-de-galbraith-para-escribir>

tres novelas con el nombre de Robert Galbraith, que es el nombre de pluma y ha perdido totalmente su sentido de máscara.

A lo mejor también puede pasar algo al revés. Aunque un hombre nunca ha leído la saga de Harry Potter, ya está harto de la fama de Rowling por todas las partes. El pseudónimo desconocido tal vez atraería a los lectores que tengan el prejuicio a las escrituras de Rowling, sobre todo a los que sean aficionados a la novela de suspense.

Por otro lado, tendremos en cuenta de lo masculino de su pseudónimo. Igual a cuando Rowling publicó su primera novela de Harry Potter, sus editoriales le dijeron “Pensamos que este es un libro que atraerá a muchos niños y niñas. ¿Podríamos usar tus iniciales en vez de Joanne²⁶?” Años después, la misma escritora eligió un pseudónimo de hombre por su cuenta para empezar su nuevo camino en el género policíaco. Eso se atribuye al estereotipo de que los escritores pueden encasillarse en dominios literarios particulares. Esperan que las mujeres produzcan novelas románticas suaves, mientras que los hombres escriben novelas de suspense como si los géneros literarios tuvieran género, masculino o femenino. Con este prejuicio, podemos imaginarnos cuánto costó a Agatha Christie ganar su fama “la reina del crimen” en el mundo dominado por los hombres.

El uso de pseudónimos en la historia literaria no es un fenómeno novedoso, sobre todo, para las escritoras. Hasta la primera mitad del siglo XX, muchos países europeos tenían leyes que impedían que las mujeres trabajaran sin el permiso de su cónyuge. Frente a esta situación, muchas escritoras recurrieron a pseudónimos para poder publicar sus obras, por ejemplo, las hermanas Brontë usaron Currer, Acton y Ellis Bell, Mary Anne Evans usó George Eliot. En la historia literaria de España también hay montón de escritoras que firman sus obras con el pseudónimo. En el artículo “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX”, Simon Palmer nos ha enumerado diversos modos de pseudónimo y sus motivos (1989, 91-100). Aquí me limito a tomar el caso de Fernán Caballero como ejemplo representativo y particular. Esta escritora tiene su nombre real Cecilia Böhl de Faber. Publicó su primera novela *La Gaviota* en 1849 a causa de su precaria situación económica. Ella misma explica el motivo de su seudónimo, que es el nombre del pueblo de Ciudad Real:

²⁶ <https://www.vogue.es/celebrities/articulos/jk-rowling-seudonimo-harry-potter/30317>

En este apuro, cogí unos periódicos que había sobre la mesa para buscar un nombre cualquiera que pudiese evitar al mío propio el salir a la vergüenza pública, y encontré la relación de un asesinato cometido en un pueblecillo de la mancha llamado Fernán Caballero... Gustóme este nombre, por su sabor antiguo y caballeresco, y sin titubear un momento lo envié a Madrid, trocando para el público mis modestas faldas de Cecilia por los castizos calzones de Fernán Caballero (Coloma, 1910: 315).

De hecho, eso no sólo pasa a las mujeres, sino también a los hombres. Últimamente hay una vuelta de tuerca hacia una suerte de discriminación al revés: varones que quieren escribir novelas románticas firman como mujeres para que las lectoras les compren. A medida que se atenúan los colores de género en la sociedad, no sabemos cuándo romperán las barreras construidas en el ámbito literario. Pero es curioso que eso no afecte nunca a los escritores chinos, como los nombres no son capaces de revelar patentemente el sexo del portador del mismo.

En otros muchos casos, los pseudónimos se han adoptado por razones más serias: para evitar la inquisición, la persecución política o la censura. Por ejemplo, el autor alemán Erich Kästner, tuvo prohibido ingresar en el gremio nacional de escritores controlado por los nazis, pero continuó escribiendo, incluso durante el Tercer Reich publicó obras con éxito bajo pseudónimos como Berthold Bürger,

Además de las razones aludidas del pseudónimo, hay otras tantas y variadas como los escritores. Algunos usan pseudónimos por estrategias comerciales. O simplemente los usan porque les suena bien o es más simple y fácil de recordarlo. Las razones que empujaron a los escritores a usar pseudónimo son un sinfín de argumentos.

Mediante los ejemplos citados, observamos que algunos autores usan su pseudónimo, pero todo el mundo sabe quién se oculta detrás. Así el pseudónimo no es un medio de ocultamiento, sino que es un filtro mediador entre el autor y el lector. Pero hay otro caso de pseudónimo es muy particular y contemporáneo, es de Elena Ferrante, que se conoce por su saga de dos amigas. En los años noventa cuando publicó su primera novela, ya decidió usar el pseudónimo. Por más famosa que sea en los últimos años, insiste en ocultar su identidad verdadera, como el reverso de la autoficción. Lo hace por dos razones: en primer lugar, repite muchas veces que “una vez escritos, los libros no necesitan en absoluto a sus autores. Si tienen algo que contar, tarde o temprano

encontrarán lectores; si no, no. Hay ejemplos de sobra. Adoro esos misteriosos libros de época antigua y moderna sin un autor claro pero que han tenido y tienen una vida propia e intensa” (Ferrante, 2017:14); en segundo lugar, por su miedo “a la curiosidad morbosa, creo que no es más que la presión del mecanismo mediático dirigida a hacerme aún más cómplice, incoherente” (281). Solo se limita a lo mínimo indispensable, de vez en cuando contesta las entrevistas de periodistas por los correos.

Las prensas estadounidenses la llamaron “The writer without a face²⁷”. ¿La cara de escritor es importante, importa a los lectores, o a los críticos? No, pero importa a los periodistas. El periodista Claudio Gatti desveló el misterio de la identidad de esta escritora por la filtración de las cuentas bancarias. Pero nadie responde a esta revelación. El enigma sigue en la nube. Esa búsqueda exhaustiva refleja acertadamente la preocupación de la escritora por los medios de comunicación, que invade la privacidad de cada persona, sobre todo, de las figuras públicas. En cambio, desde este punto de vista, justamente por la obsesión de conocer la vida personal por parte del lector, algunos escritores optan por la autoficción en que revelan su vida íntima por su cuenta, mezclándola con ficción, para satisfacer la curiosidad del lector. Además, importa mucho a los críticos literarios la biografía del autor, que construye unas coordenadas literarias de la interpretación. Por ejemplo, en esta saga de dos amigas, muchos críticos pretenden interpretarla como novela autobiográfica, pero si no saben que es autor o autora, ¿cómo llevará a cabo las suposiciones?

Ferrante sigue en parte las ideas de Barthes sobre el autor. Insiste en “un intento por mostrar que la función de un autor está por completo en la escritura, nace en ella, se inventa en ella y se agota en ella (Ferrante, 2017: 262). Fuera de la escritura, ya no está el autor. Lo más importante sólo queda en la escritura. “El texto se ha apropiado de la persona que escribe, y si quieres buscarla, está ahí, se manifiesta como ni siquiera esa persona se conoce de verdad” (312). Se nota que Ferrante no niega la existencia de autor en el texto sino que elimina su presencia extratextual. Subraya que “No es un detalle menor escribir sabiendo que se puede orquestar para los lectores no solo una historia, personajes, sentimientos, paisajes, sino la propia figura de autora, la figura más auténtica porque se crea solo mediante la escritura, mediante la pura exploración técnica

²⁷ <https://ew.com/article/2014/09/05/elena-ferrante-writer-without-face/>

de una posibilidad” (283) y advierte a los lectores a “buscar en las obras la coherencia de un autor” (269), no al revés.

¿Desde cuándo nos importan la cara y la vida de autor? En la antigüedad, los lectores aprecian las escrituras sin saber nada de autor, a veces ni su nombre. Incluso hasta hoy nos aprovechamos de las obras clásica y antiguas sin posibilidad de conocer la vida intensa de autor. Ferrante describe vivamente el deleite del descubrimiento de algo misterioso: “Los auténticos milagros son aquellos que nunca se sabrá quién hizo, ya se trate de los pequeños milagros de los espíritus secretos de la casa o de los grandes milagros que dejan boquiabiertos” (14). Pero en cuanto a las escrituras contemporáneas, es curioso que insistamos en diferentes criterios y dejemos la lectura como manera de búsqueda curiosa. La metáfora descrita por Ferrante demuestra nuestra manía: “Ese enfatizar [...] si está basado en las obras, en la energía de las palabras, es un enfatizar honrado. Ahora bien, la enfatización mediática es muy distinta, el predominio del icono del autor sobre su obra. En ese caso, el libro funciona como la camiseta sudada de una estrella del pop, prenda que sin el aura del divo resulta por completo insignificante” (269). En la era mediática, supongo que el hombre suele conocer el mundo mediante los dibujos y videos, medios directos, y no tiene paciencia para experimentar el mundo leyendo. Creemos que ya entendemos las escrituras cuando conocemos su cara y su vida del autor. Además, en la sociedad que avanza de la noche a la mañana, la eficiencia es nuestro objetivo supremo. En comparación con la lectura lenta, conocer la vida, la cara y su nombre de autor nos ahorra mucho tiempo. No es nada de exageración la desaparición de la literatura en el futuro. Es verdad que las generaciones más jóvenes conocen las obras clásicas literarias a través de la adaptación de telenovela o película. En cuanto a la eficiencia, el nombre de autor es un modo útil para elegir entre un montón de libros que se producen cada día como la marca de las mercancías. En cierto sentido, la muestra de la cara y la vida de autor es otro tipo de publicidad de su escritura.

Para extenderme, querría hablar un poco fuera del ámbito literario. El autor vive de su escritura, que sólo depende de sus ventas. Antes que la calidad de la escritura y los comentarios de críticos y de lectores deciden las ventas. En cambio, en la actualidad, además de los motivos mencionados, el marketing afecta mucho a la recepción entre los lectores. Si el autor toma parte en las actividades para la divulgación de su libro, así como se entrevista con los lectores, tiene presencia en programas televisiva o de radio,

las ventas van a dispararse. Cada autor tiene su derecho a decidir cómo tratar a los lectores, esconderse detrás del pseudónimo o presentarse como una estrella del pop, pero no hay tal superior o inferior. A la vez, fuera de la lectura detallada, los lectores disfrutaban mucho de conocer la vida privada de autor, que constituye un complemento o contraste con el texto escrito.

Existe una paradoja en para todos los autores, que “alientan simultáneamente un doble deseo; por un lado, el deseo de hacerse un nombre, es decir, el deseo de hacerse reconocer, apreciar, respetar, admirar e incluso imitar por los otros; por otro lado, el deseo de borrar el propio nombre y la propia identidad, es decir, el deseo de hacerse invisible, indistinto, anónimo, a fin de pasar desapercibido y vivir lo más libremente posible, sin tener que dar cuentas de nada a nadie” (Campillo, 2001: 4-5). Al principio, cada autor querría ser conocido por los lectores a través de su nombre propio. Pero en la era mediática, la fama, aunque traiga muchos beneficios, pesa mucho. El escritor célebre, tal vez, tenga muchas ganas de ser invisible por borrar o modificar su nombre propio.

Por consiguiente, vamos a aclarar la correlación entre el autor, el nombre propio y la escritura. En general, siendo la fuente de la escritura, se considera que el autor decide el significado de su obra. Como el autor está ausente en la escritura, define su dominio sobre ella a través por de la firma del nombre propio. Por tanto, cuando el autor intenta cortar este estrecho lazo con su escritura, sólo puede modificar su nombre, así como la pseudonimia o la heteronimia que hemos mostrado arriba.

5.5 El nombre propio hoy

En nuestra época de tecnología digital, con la extensión de las redes sociales, aparecemos con distintos apodos y avatares. No son los padres sino uno mismo quien se pone el nombre que quiere. El mundo de las redes sociales es paralelo a nuestro mundo real, pero a veces se entrelazan. Los apodos saltan del mundo imaginario y funcionan como el nombre real para nombrar, enseñar y distinguir en la vida cotidiana. Poco a poco cuando más gente conoce estos pseudónimos y los usa, estos nombres ficticios reemplazan el lugar del nombre verdadero. En cierto sentido, el nombre propio

ya deja de ser sagrado como antes cuando valoramos nuestro nombre como la propia vida. Tal vez antes permanecíamos con el mismo nombre toda la vida, en cambio, actualmente tenemos muchos nombres diversos nombres en el uso de correo, de redes sociales, de concurso literario para presentarse al jurado, entre otros ámbitos determinados. La función del nombre propio ha evolucionado marcadamente en las últimas décadas. El vínculo estable entre el nombre propio y su portador se desencadena pausadamente. De este modo, el autor en su creación literaria juega con el nombre propio, que puede referirse a diversas personalidades, verdaderas o ficticias, en vez de utilizar los pseudónimos o heterónimos, que corresponden al mismo autor. De hecho, son dos maneras análogas.

5.6 El nombre propio en la autoficción

En la típica obra de autoficción, el autor, el narrador y el personaje coinciden en el nombre. Pero sólo la firma del nombre de autor en la portada tiene su función común. El nombre de autor en el texto ya ha perdido su función referencial en la verdad. Como pseudónimo o heterónimo, el nombre de autor también sirve como dispositivo literario. El mismo nombre puede referirse a la vez a distintas personas, dado que el mismo autor puede disponer de diversos nombres. Los desgarramientos de la personalidad estallada aparecen en la autoficción con el mismo nombre, sea verdadero o ficticio.

En primer lugar, el autor se aprovecha de su propio nombre, inventando personajes basados en su propia experiencia o totalmente ajenos a sí mismo. Por este medio, el autor experimenta diferentes vidas, es decir, en la propia escritura conoce la vida. En el sentido de la creación literaria, no es nada novedoso que el autor domine esta técnica. La única diferencia reside en el conocimiento del nombre propio. Los autores más conservadores que aprecian mucho su fama no atreven a probar este medio. Sólo los que consideran el nombre propio simplemente como signo lingüístico tienen ganas de jugar con su propio nombre. En cierto sentido, muchas obras escritas en primera persona yo, donde nunca se alude el nombre de autor, atenúan el efecto causado por el mismo nombre entre el autor y el narrador. Por tanto, tiendo a la definición rígida de la autoficción, el tema principal del capítulo 8.

En segundo lugar, el lector es la parte más importante en este juego que diseña el autor. El mismo nombre invita al lector a tomar parte en esta adivinanza. El lector competente debería ser escéptico y dudar de cualquier cosa que cuente el narrador. Anteriormente, el nombre de autor no era necesario para el lector, que podía sacar el sentido dependiente totalmente del texto escrito. En cuanto a la autoficción, el lector debería prestar mucha atención al contraste que se establece entre la referencia y la ficción del mismo nombre de autor. El lector lee con el libro en la mano, mientras compara la biografía o las entrevistas en la prensa del autor. Al observar cómo distorsiona la verdad en la escritura, el lector llevará a cabo una reflexión sobre la relación entre la vida y la literatura.

Además, el nombre propio tiene su referencia en la realidad, cuando aparece en el texto, ya confiere un carácter marginal en el campo de la gramática, tal vez tiene vínculo con instancias extralingüísticas. Una vez que algo real aparece en la escritura, significa garantía de algo también real para toda la escritura. Como el lector de nuestra era se inclina a la lectura referencial de la verdad, el nombre propio es un elemento atractivo en cierto sentido. Aunque en realidad el nombre propio es la simulación de la verdad, el efecto resulta eficiente al lector.

En tercer lugar, el personaje o el narrador que tiene el mismo nombre que el autor ya nunca será desconocido y nuevo para el lector como otros personajes, incluso muy al principio de la escritura. Como el lector ha conocido a quien firma en la portada del libro con el mismo nombre, ya construye unas impresiones preliminares del personaje con este nombre. Por un lado, el autor se ahorra el trabajo de inventar y esbozar un personaje de la nada, sacando partido de reutilizar su propia experiencia original o modificada. Por otro lado, este personaje nunca dejará la huella que marca el mismo nombre del autor y está pre-trazado bajo la magia del nombre propio. En otras palabras, el personaje perderá su originalidad para el lector.

Por último, los críticos encontrarían más significado del nombre propio en la autoficción. Antes solían explicar la escritura por su origen, el autor. A medida que se altera la función del nombre de autor, la hegemonía dominante sobre el autor se va derrumbando.

Tras las investigaciones sobre el nombre del autor, volveremos al problema del autor en la escritura, ya analizado en el capítulo 2. Me detengo aquí para no repetir más. Sin embargo, el nombre propio permite designar la identidad personal del hombre, también nos singulariza como un sujeto único, irreductible. Cuando el hombre singular bajo el mismo nombre propio se resquebraja hasta que se convierta en varios pedazos de personalidad, ¿qué pasará a la identidad personal? ¿dónde está el sujeto? Eso es lo que voy a abordar en el siguiente capítulo.

6. SUJETO, IDENTIDAD, EL YO

En la sociedad moderna, la representación del yo es casi el único interés común a todo el mundo cruzado por las fronteras y extendido a cualquier lenguaje, no solo en la literatura sino también en otros modos artísticos; y el meollo de esta corriente consiste en la auto-representación, que también es el problema principal de la literatura autoficcional. La reflexión de cómo conocerse a sí mismo ocupa un lugar muy importante en esta serie de problemas. A continuación, vamos a abordar estas temáticas.

6.1 La dialéctica sujeto-objeto

Una persona, tal como la identificamos en un sentido general, es a la vez inseparablemente “un objeto físico y un sujeto político” (Campillo, 2000: 2). La primera parte de esta noción, como un objeto físico, se puede comprender fácilmente, como cualquier objeto/cosa, que abarca su sustancia física, que podemos tocar, ver, conocer, describir, manipular, hasta destruir. En el marco epistémico, el propósito del conocimiento es el objeto, que consigue su objetividad dada al nacer y la posee de una vez por todas.

Pero un sujeto político es mucho más complicado. El conocimiento sobre el sujeto inquieta y fascina, desde hace milenios, a los filósofos, posteriormente a los antropólogos, los psicólogos y los literatos. Aquí empezamos la investigación sobre la noción de sujeto hipostasiado desde el marco pragmático, un punto de vista más accesible. Consideramos sujeto a quien lleva a cabo actuaciones para vincularse con los objetos de la realidad. Este sujeto no solo interacciona con los objetos empíricos sino también con los propios objetos mentales que produce en la cabeza. Siempre tenemos en cuenta que el propio sujeto también es uno de los objetos de la realidad, de modo que emplea los mismos instrumentos cognitivos y emocionales tanto en el objeto como en sí mismo para intervenir en la realidad. Además, el sujeto es consciente de sí mismo y de sus actuaciones. Se siente, sabe qué siente y define lo que siente con la lengua.

Dando un paso más, vamos a abordar lo político del sujeto, que “consiste en una subjetividad históricamente modelada, que se adquiere en la convivencia con los otros y experimenta toda clase de transformaciones” (Campillo, 2000: 1). En otras palabras, el sujeto dispone de su historicidad y relatividad, además se plasma en una determinada sociedad. Cuando hablamos del sujeto, muchas veces acompaña otro término derivado: subjetividad e identidad. El primero lo consideramos como los rasgos del sujeto y el segundo lo definimos con unas palabras: la identidad es como la relación del sujeto con alguna clase del entorno. El sujeto no es transparente para sí mismo, está condicionado por muchos factores. Por eso, un sujeto político puede tener muchas identidades personales mediante la articulación de cuatro tipos de categorías clasificatorias: las categorías parentales, las económicas, las políticas y las simbólicas (Campillo, 2000: 1-2). Estas identidades no solo funcionan como una especie de marca que nos expone a la vista de los demás y nos revela, sino que también por ellas se identifica un individuo. La vertiente de las identidades varía de acuerdo con la cultura y la época. Por ejemplo, hoy se destaca la identidad sexual, regional, religiosa y actitud sobre los derechos del animal en España. En cambio, se subraya la identidad nacional, de clase social y de qué universidad se gradúa en China. En comparación con la situación de hace cientos de años, cuando solo importaba que fuera campesino o nobleza, el mundo entero ha cambiado mucho.

Cuando el objeto es estable y fijo, el sujeto se dota de una enorme versatilidad ante los cambios circunstanciales, por eso es capaz de ajustarse y adaptarse para satisfacer sus deseos o sacar beneficios. Sin embargo, el sujeto tiene sus deficiencias acerca del conocimiento del objeto. Como el conocimiento es progresivo, no se poseen verdades absolutas ni inmutables, el sujeto no aprehende la totalidad del objeto, sino aproximaciones sucesivas. Podemos captar solo algunas partes, imágenes, representaciones del objeto. En segundo lugar, el objeto emite información y el sujeto la recibe, pero aquí existe la categoría subjetiva de la construcción del objeto, es decir, la actitud sentimental previa del sujeto, el prejuicio. El sujeto se proyecta a sí mismo en el objeto, que construye el obstáculo del conocimiento unilateral. Por tanto, la relación sujeto/objeto es reversible, como en el caso concreto entre el yo y el otro, la relación es recíproca y proteica. Cuando el sujeto proyecta un yo adecuado al objeto (en los siguientes párrafos vamos a abordar el problema del sujeto y el yo), la relación sujeto/objeto alcanza a “la homeostasis interna (del sujeto consigo mismo) y externa

(del sujeto con el objeto)” (Castilla de Pino, 2000: 44); al contrario, la relación entre los dos orienta al desequilibrio.

En el proceso de auto-conocimiento y auto-representación, el artista/el sujeto se toma a sí mismo como objeto. El hombre conoce mediante lo que ve; como no se ve a sí mismo, le cuesta mucho admirarse a sí mismo. El espacio de fuera y el espacio interior del hombre están en un contraste tan fuerte como el día claro y la noche tenebrosa. El sujeto no es capaz de conocer su propio interior directamente, sino que invierte el movimiento natural de la atención cuando se toma a sí mismo como objeto (Gusdorf, 1980: 32). Esta conciencia nunca será igual al conocimiento de los objetos exteriores, sino un proceso de violación, de desdoblamiento y de extrañamiento, como si nos miráramos en el espejo. No nos detenemos más en este problema abstracto acerca de la relación de sujeto/objeto y nos concentramos en la comparación concreta entre el yo y el otro. Pero primero tenemos en cuenta la función mágica del espejo, como arranque de la siguiente cuestión sobre el yo y el otro.

6.1.1 El espejo

El espejo siempre desempeña un papel importante en la creación artística, tanto en artes plásticas como en literatura. Los artistas desarrollan diversas significaciones simbólicas del espejo, entre las cuales destaca el sabio Borges, que aporta muchos sentidos de simbología literaria al espejo, como el miedo, la infinitud, el laberinto, etc. Sobre todo, Borges traza un mundo literario con palabras y piensa que este mundo es paralelo al reflejo en el espejo de la realidad. En la tesis, no vamos a analizar el espejo en las obras concretas sino que abordamos la función del espejo en el proceso de la autocontemplación.

En nuestra época, es imposible imaginarnos la vida sin el espejo. Cuando el hombre se observa a sí mismo, debido a que la propia mirada no puede acceder a todas las partes del cuerpo, la constitución humana permite únicamente la visión directa del propio cuerpo por delante desde los hombros y pecho hasta los pies, no podemos vernos la parte donde se ubican los ojos: la cara, la expresión, ni la espalda ni las entrañas interiores. Por tanto, cuando Narciso contempla su rostro en el agua por primera vez, se

fascina por su aspecto. El hombre comienza a ver su reflejo claro, gracias a la invención del espejo a fines de la Edad Media. No estamos seguros de cuánto tiene que ver la aparición del espejo con el fin de la oscura Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Sin duda alguna, el hombre desde entonces ve su rostro, inicia un largo e interminable camino de autoconocimiento, tanto físico como psicológico. Desde el primer reflejo de apariencia en el espejo, el hombre avanza sin cesar para verse a sí mismo cada vez más vívido, hasta la imagen fotográfica, las imágenes continuas del cine, los *selfies*, en otro sentido, la anatomía. La inquietud y la angustia de la búsqueda de su ser propio impulsan al hombre desarrollar diversas tecnologías en este sentido.

Vamos a ver qué sucede cuando nos miramos ante el espejo. A primera vista, parece que nos vemos el yo directamente, que se identifica con alguien que se pone delante del espejo. Sin embargo, lo que vemos en el espejo solo es el reflejo, la duplicación de la realidad, un fantasma que no tiene nada verdadero. De hecho, tampoco se identifica completamente lo que refleja con la persona real. Por un lado, la imagen duplicada en el espejo aparece invertida de izquierda a derecha. Como nuestro rostro es casi simétrico, no se observa notablemente. Cuando ponemos las letras frente al espejo, notamos que nos costará reconocerlas, porque todas se reflejan inversamente de izquierda a derecha. Por otro lado, según las diferentes distancias a que se sitúe el espejo, el tamaño reflejado en este dispositivo mágico varía. A veces, cuando uno se acerca al espejo, únicamente se ve algunas partes del cuerpo; cuando se aparta un poco, cabe todo desde la cabeza hasta los pies. Incluso existen algunos espejos con usos particulares, algunos como lupa que pueden aumentar el tamaño u otros que deforman el reflejo de distintos modos para entretenimiento. Al analizar la imagen, llegamos a conocer lo engañoso del reflejo en el espejo, en cuanto a conocer la apariencia de nuestro cuerpo. Si el espejo es el auxilio para que conozcamos nuestro rostro, en cierto sentido la literatura autobiográfica es el dispositivo para que conozcamos nuestro interior, lo que pensamos y lo que nos creemos. Ya sabemos que la imagen reflejada en el espejo es refractada y deformada, ¿cómo es la auto-representación del yo en la autoficción? ¿También es desfigurada y distorsionada? Dejamos esta pregunta para las siguientes investigaciones.

Además, en el espejo se duplica el hombre y desde este punto de vista nace el concepto del doble: el yo y el otro. El espejo, por un lado, divide el yo que mira y el

que es mirado en dos cosas que se parecen; por otro, el yo verdadero y el yo reflejado son simétricos con el eje simétrico de la superficie del espejo, por eso el yo y el otro establecen una relación inseparable, ya que el otro no puede existir sin el yo verdadero y viceversa. Después vamos a investigar este problema en un ámbito más amplio.

Aún más, tanto la imagen como la postura frente al espejo son un poco falsas. La imagen siempre es una ilusión, como propone Bajtín: “yo estoy frente al espejo pero no dentro de él; el espejo sólo puede ofrecer un material para la objetivación propia, y ni siquiera en su forma pura” (2005: 36). Lo que vemos en el espejo no es más que el reflejo de nuestra apariencia, no a nosotros mismos en medio de esta apariencia. Y este reflejo tampoco puede exhibir la totalidad del objeto. Nuestra postura y expresión en la cara nunca serán naturales, puesto que “no poseemos un enfoque de nosotros mismos desde el exterior, en este caso también hemos de vivenciar a otro, indefinido y posible, con la ayuda del cual tratamos de encontrar una posición valorativa con respecto a nosotros mismos, otra vez intentamos vivificar y formar nuestra propia persona a partir del otro” (37). Cuando nos miramos en el espejo, separamos lo exterior de nuestro interior, nos vemos como otro entre los otros. Tomamos una pose o adoptamos una expresión poco natural no para nosotros mismos sino para el otro. Durante esta contemplación, desde el yo nace el doble, el otro ficticio que completa este proceso de autoobservación a través de conceptualizarse a sí mismo como objeto. Al final, cuando yo me veo en el espejo, no expreso un alma única, “sino que en el acontecimiento de la contemplación propia se inmiscuye un segundo participante, otro ficticio, un autor que carece de autorización y fundamentación” (37). Continuando esta línea, vamos a reflexionar qué pasa en la literatura del yo: ¿el autor es capaz de representar a un verdadero yo en su narración sin maquillaje alguno?

Por último, la teoría del estadio del espejo de Lacan nos muestra cómo se forma la función del yo a través del espejo. La cría de hombre de 6 meses a 18 meses experimenta el progreso del yo y la construcción del sujeto frente a su imagen en el espejo. En la primera etapa, el niño ve a la imagen como el otro y no se reconoce a sí mismo. En la siguiente etapa, por fin el niño la reconoce, realiza la identificación con el otro, “establece(r) una relación del organismo con su realidad” (Lacan, 2009:102) y comienza la obsesión con su imagen especular. Acompañando este proceso, se simultanea el dominio de la lengua. Después de aprender el uso del pronombre él, ella,

tú, el niño domina al final el pronombre yo. En la fase del estadio del espejo, la cría de hombre cumple su formación del yo mediante dos equivocaciones: reconoce a sí mismo al otro en el primer período y difunde la verdad y la ficción cuando considera la imagen en el espejo como verdadera existencia. Los problemas que revela esta teoría persisten toda nuestra vida: el yo y el otro, la realidad y la ficción, la obsesión del yo, que también constituyen el eje de nuestra investigación sobre la literatura autoficcional.

El espejo nos proporciona una manera de autoconocimiento, también refleja la relación visual entre el yo y el otro. Esta paradójica relación entre el objeto y la imagen es análoga a la del yo y el otro, de la que ya hemos hablado un poco y merecen la pena más investigaciones a continuación. Antes de despejar el complicado enlace entre el yo y el otro, primero vamos a dedicarnos a dar explicaciones sobre el yo.

6.2 El yo

En cuanto al sujeto hipostasiado, hemos definido que el sujeto actúa con objetos en distintas circunstancias en la realidad. Cada actuación se define como la de un yo ejecutor en un momento determinado: pasado, presente y futuro. Desde aquí, saca la definición del sujeto Castilla del Pino: “Aunque (los yoes son) múltiples, el sistema en el que o desde el que los Yoes se construyen es uno. El sistema desde el cual el Yo se organiza y construye, en el que se almacenan los yoes organizados, y desde donde se prepara para la actuación con uno de ellos, lo denominamos sujeto” (2000:40). En este sentido, el sujeto es un conjunto, un sistema de yoes, más abstracto; mientras que el yo es concreto y sustancial. De eso podemos sacar un ejemplo extremo para entender mejor la tesis de que el sujeto no puede aprehender la totalidad del objeto. En cuanto el sujeto conoce al otro sujeto, que se considera como el objeto en este caso, como el sujeto-objeto contiene innumerables yoes, el primer sujeto nunca capta todos los yoes dentro de él, solo unos yoes sueltos y específicos. Creo que de ello provienen parcialmente los diversos yoes narrativos en la literatura.

Al reflexionar sobre la cuestión de los múltiples yoes a partir del punto de vista psicológico (factor interior), volvemos a analizarla de acuerdo con la sociología (factor exterior). Richard Sennett plantea esta pregunta: ¿Cómo puede un ser humano desarrollar un relato de su identidad e historia vital en una sociedad compuesta de episodios y fragmentos? (2000:25). Ya no es posible un yo sostenible. El sello distintivo del capitalismo de nuestro tiempo son el mercado global y el uso de las nuevas tecnologías, que se reflejan en nuestra vida cotidiana y en el trabajo. “nada a largo plazo” (Sennett, 2000:20) ya es el lema que marca nuestra era. A medida que el capital solo desea un rendimiento rápido, la moderna estructura institucional se instaure, al final lleva al trabajo a corto plazo. En estas circunstancias, la cuestión del compromiso y la confianza comienzan sufriendo, no solo respecto al modo de vida (frecuentes mudanzas, efímeras relaciones sociales), también respecto al carácter del hombre. Concluimos que en nuestro mundo marcado por el cambio a corto plazo y la flexibilidad, el hombre a la vez se vuelve fragmentario. Tanto por instinto como por la sociedad, el hombre nunca será un ser estable y unificado. De nuevo, comprendemos la obsesión de los escritores contemporáneos que insisten tantas veces en conocer los múltiples yoes episódicos del sujeto.

Cuando el sujeto actúa en cada contexto, de hecho, construye un contacto con el objeto siempre a través del yo delegado de él. Frente a cualquier tarea concreta, el sujeto personaliza al yo particular para resolver los conflictos en la realidad. En este proceso, el yo es como una propuesta con sus propósitos al objeto. Ahora bien, podemos entender el yo como mediador entre el sujeto y el objeto. Por consiguiente, vamos a resolver el problema: ¿cómo se constituye la identidad del yo?

6.2.1 Arquitectura del *self*

Los seres humanos, a lo largo de la vida, estamos en constante cambio y transformación. Físicamente, después de la vida uterina, pasamos las fases de bebé, niño, adolescente, adulto y anciano sucesivamente. A medida que nuestro cuerpo evoluciona, sufrimos cambios anímicos simultáneamente en varias dimensiones. ¿Quién soy yo? es la pregunta permanente a lo largo de la historia de la humanidad y repercute en el corazón de cada hombre. Esta pregunta no es una cuestión aislada, tiene

mucho que ver con una serie de preguntas: ¿Cómo me relaciono con los demás? ¿Cómo me relaciono conmigo mismo y con el mundo? A continuación, abordamos algunas aproximaciones sobre la construcción de una identidad propia.

A lo largo de nuestra vida, se plasma la arquitectura del *self* del sujeto, principalmente este curso pasa durante nuestra adolescencia. Mediante años de experiencia de interacción con los objetos en la realidad, el adolescente concluirá su modo de actuación ideal y obtendrá su propio valor de diferentes respuestas/yo ejecutor. No significa que el adulto no modifique los módulos de la identidad, sino que regulará levemente el *self*. Cada sujeto se caracteriza por su arquitectura del *self*, a su vez los demás sabrán a qué atenerse sobre él con alguna posibilidad de acierto.

La imagen que el sujeto tiene de sí mismo sienta sus bases en cuatro módulos: a. el erótico, b. el actitudinal, c. el de la corporeidad y d. el intelectual (Castilla del Pino, 2000: 46). La imagen que el sujeto tiene de sí mismo en cada uno de estos cuatro módulos compone el *self*, es la arquitectura del *self*. El módulo erótico, en el mundo actual, es fundamental en la multitud. La oposición sexual masculino/femenino es básica en esta área, a medida que evolucionan los grandes movimientos contra los privilegios de sexo, ya han roto esta simple oposición y la han diversificado. Tienen lugar otros fenómenos, como la irrupción del feminismo desde los años 70 del siglo XX y la teoría Queer se que inició en los Estados Unidos para reclamar el derecho de los LGBT+: Lesbianas, Gay, Bisexuales y Transexuales etc. A pesar de estas revoluciones sociales, el sujeto sigue sufriendo aceptación o rechazo de su propia identidad erótica. En cuanto al módulo actitudinal, Castilla de Pino distingue tres submódulos: a. el pático, simpatía /antipatía, b. el ético, concerniente a la mayor o menos fiabilidad que inspira, c. el estético, sobre el gusto (bueno/malo, elegante/crudo) (2000: 47). El repertorio de las actitudes se enumeraría interminablemente y esta clasificación nos ayuda a agruparlas. El módulo de la corporeidad se comprende fácilmente por todos, por ejemplo, alto/bajo, gordo/delgado en el sentido fisiológico. En las últimas décadas, el criterio gordo/delgado se dirige al factor estético bello/feo, que es cuestión importante también para las mujeres. Para los hombres, más músculo indica la energía y la fuerza, otro factor del módulo de la corporeidad. En nuestra sociedad, cuando la belleza y la salud marcan nuestra vida, este módulo del cuerpo nos afecta mucho. El último módulo intelectual también ocupa un lugar importante en la identidad, aunque el nivel de

inteligencia se define parcialmente al nacer, la educación moderna destaca mucho por este motivo.

Al concebir los cuatro módulos de la identidad, vamos a ver cómo el sujeto ajusta la imagen que tiene de sí mismo. El sujeto valora cada faceta modular según aceptación o rechazo. No solo se distingue el valor de cada sujeto del mismo módulo, sino que también el valor que confiere el sujeto a un determinado módulo es diferente al valor que le otorgan los demás por distintos puntos de vista, culturas e ideología, entre otras causas. El maquillaje o la ocultación de yo es deriva, en gran parte, de este contraste de ambos valores. De este modo, los seres humanos nos movemos en una doble vida, la íntima y la pública.

La relación ideal sujeto/objeto es la llegada de la homeostasis, pero de hecho el sujeto nunca jamás consigue su homeostasis. La construcción de yo es tiende a dos sentidos: uno por la necesidad de ser aceptables públicamente, el otro por el auto-estímulo. En primer caso, cuando el sujeto siente la depreciación de algunas facetas modulares a los ojos de los demás, intentará ocultarlas en vez de borrarlas y hasta que las recompensen por su exaltación en la intimidad (Castilla, 2000:46). Por otro lado, el sujeto se inclina a mejorar el *self*, definido por W. James por primera vez:

El yo no emerge ante el otro ni en un determinado contexto sin arreglo. Nadie se presenta ante el otro con la imagen que tiene de sí, sino con la que compone para que su propuesta de relación tenga éxito (citado por Castilla, 2000:51).

Estos modos de arquitectura del *self* son las estrategias del sujeto para construir los adecuados yo es de acuerdo con las reglas de la situación. A mi juicio, todos son ocultación del yo. Las dos tendencias mencionadas son de adecuación del yo, a veces hay otro tipo de sobreactuación, que Castilla de Pino distingue de la anterior como el maquillaje del yo y define como una “estrategia para la consecución del éxito en la que se transgreden las reglas de la cooperación mediante el recurso a la mendacidad” (51). Lo entiendo como si el sujeto proyectara un yo mentiroso, pero en mi trabajo no los distingo. Todo lo denomino ocultación o maquillaje del yo.

Como se deduce, el sujeto construye yo es diversos tanto en lo público como en la intimidad, mientras que él mismo es consciente de algunos y desconoce otros.

Acompañada por el Humanismo/antropocentrismo en la filosofía, la literatura gira en torno al conocimiento del sujeto, de sí mismo. Es lógico que narren múltiples yoes en la literatura contemporánea en Europa. Tal vez, algunos yoes narrativos son revelados por el propio autor sinceramente, o bien algunos yoes son figurados por la escritura para cubrir al autor con una máscara. Sean conscientes o no, los escritores de hoy se empeñan en conocer y aproximarse a sí mismos por las escrituras del yo. De esta manera, tenemos acceso a comprender los yoes en la literatura autoficcional. En este mundo literario, los autores de la autoficción son los creadores de ellos mismos, de su vida individual y los coautores de la vida colectiva que comparten con los demás. En estas creaciones literarias, la propia vida se convierte en una obra de literatura y la sociedad donde viven, en un proyecto.

6.2.2 Los yoes en las obras de Javier Cercas

A continuación, vamos a analizar los múltiples yoes en las obras narrativas de Javier Cercas. En sus dos primeras novelas breves, el escritor extremeño todavía era conservador y narra su cuento en tercera persona, aunque en el apartado sobre el narrador hemos revelado que estas focalizaciones en tercera persona limitada no son muy diferentes de las del yo. Después el resto de sus narrativas siempre parte de un yo, sea real o imaginario. El propio Javier Cercas en la entrevista hecha por Justo Serna nos aporta buenas explicaciones sobre esta propensión:

Éste, si bien se mira, no tiene nada de nuevo, porque la poesía lírica ha hecho uso de él desde casi siempre: el yo que habla en un poema de Villon, de Garcilaso o de Whitman no es nunca el yo real del poeta, sino un instrumento del que éste se vale para decir lo que quiere decir, una ficción en unos casos más próxima al poeta de carne y hueso y en otros menos. Insisto en que en cada novela ese yo está usado por razones distintas y con distintas finalidades, pero siempre obedeciendo a la lógica que el libro impone (en *Soldados de Salamina*, por ejemplo, el narrador tenía que llevar mi nombre real, porque todos los personajes llevaban su nombre real y la novela debía tener la apariencia de una crónica o libro de historia o reportaje periodístico; en *La velocidad de la luz*, el narrador no lleva mi nombre, entre otras cosas porque se trata de una fábula, igual que lo son *El móvil* o *El inquilino*). (Serna, 2006)

Como es sabido por todos, el uso del yo en la literatura ya tiene su larga historia, como señala Javier Cercas en la citada entrevista. Pero no estoy de acuerdo en que eso no tenga nada nuevo. El mismo uso contiene muy distintas motivaciones. En las narraciones anteriores a la literatura del yo contemporánea, el yo nunca llamaba tanto la atención a los lectores como hoy, cuando se ha convertido en el único núcleo de la propia narración, no importa que sea protagonista o no. El yo deja de ser un personaje ficticio en la obra para ser la proyección del autor en todas partes. El fenómeno se conoce por la hipertrofia del yo, el problema lo hemos especificado y profundizado en el apartado del narcisismo.

Castilla del Pino distingue los yoes cronológicamente en tres grupos: a. actuales: empíricos, imaginados o fantaseados; b. pretéritos, susceptibles de ser evocados y actualizados; c. futuros, anticipados o prolepticos, a modo de ensayo de actuación (2000: 41). Pero en las obras literarias, el yo salta en el tiempo sin límite alguno y fluye al paso de la narración. Querría ocuparme de la distancia entre los yoes narrativos y el verdadero escritor para analizar si esta auto-representación es configurada o no.

En primer lugar, voy a enumerar todos los aspectos en común de los yoes en las obras de Javier Cercas:

1. Todos son hombres.

En español, según el género de los adjetivos, el lector puede conocer fácilmente el género del narrador yo, a diferencia de los casos en chino. Javier Cercas nunca intenta escribir a partir de punto de vista de una mujer ni ha esbozado bien una imagen de las mujeres en mi opinión. En sus obras, las mujeres solo son madre, esposa o novia del protagonista, son personajes secundarios que solo tienen su papel social en casa o en pareja. Además de la casera o la secretaria de la facultad en *El inquilino*, no traza a mujeres en su trabajo. Las mujeres en sus obras no tienen perfil laboral. Aunque lo tiene Conchi en *Soldados de Salamina*, es ignorante y no es capaz de establecer una conversación de tú a tú con el narrador yo. El mundo que narra el yo es totalmente masculino en todas las narraciones de Javier Cercas.

2. Se dedican a algo que tiene que ver con la escritura.

Las profesiones de los yoes en sus obras se pueden dividir en dos grupos: escritor o periodista; profesor en la facultad de letras de la universidad. A veces, son escritores vulgares que están en un aprieto y no pueden avanzar en su creación literaria, como el yo en *El pacto*, *Soldados*, *La velocidad*, *La verdad*. Después los yoes no están preocupados como antes, dejan su estado de crisis y se vuelven tranquilos, como en *Anatomía*, *El impostor* y *El Monarca*. Otras veces, dan clases en la universidad. De vez en cuando, citan en las narraciones y se muestran pedantes como en *El vientre de la ballena*. Javier Cercas se dedica a la enseñanza universitaria y a la columna en la prensa en la vida verdadera. Él suele escribir de lo que le es familiar y es opción lógica y razonable. Sin embargo, eso no pasa solo en el caso de Javier Cercas, también en otros escritores contemporáneos españoles. El otro ejemplo es Vila-Matas, que se encierra mucho en la pequeña cárcel de las vicisitudes de la propia escritura (Pozuelo Yvancos, 2019: 0425) y hasta ahora no encuentra la salida, tal como *El mal de Montano* (2002), *Dublíneca* (2010), *Aire de Dylan* (2012), *Mac y su contratiempo* (2017), y la última *Esa bruma insensata* (2019). De hecho, las profesiones parecidas de los personajes de estos escritores no son problema grave, como si el mismo detective hubiera podido desempeñar el protagonista en montón de novelas negras. Pero la novela negra es un género determinado, mientras que la perspectiva del lector sobre las obras de tales escritores es diferente. Los semejantes personajes y los similares temas tratados dirigen a la homología del contenido, que es la crisis verdadera de los escritores actuales.

Sobre las divergencias de los yoes voy a tratar en la última parte de los análisis de cada obra de Javier Cercas. Tanto los yoes identificados con el verdadero escritor como los yoes configurados son modos de la representación del propio autor. A continuación, vamos a analizar otros modos de auto-representación y ahondar en la representación del yo en la autoficción en comparación con otros modos.

6.2.3 Los modos de auto-representación

La representación de formas artísticas por parte del ser humano es tan antigua como el propio hombre con diversas funciones: religiosas, históricas, narrativas y decorativas, etc. Pero la auto-representación tarda mucho en tener lugar. Como hemos mencionado muchas veces, en Europa ésta acompaña siempre a la trascendencia del

hombre mismo. Al principio, representamos las figuras célebres; poco a poco, los artistas creen que ellos mismos merecen la pena representarse. Conocer es la premisa para representar. El proceso de escritura es el mejor procedimiento para combinar el conocer y el representar. A continuación, tomamos dos modos de auto-representación como ejemplo: el autorretrato y el *selfie*. El primero posee una larga trayectoria en la historia de pintura europea, y el último se ha expandido con una velocidad exagerada por el mundo gracias al uso del teléfono inteligente con cámara incorporada. Vamos a hacer una breve comparación interdisciplinaria entre estos modos y la autoficción para sacar una impresión visual primero y conseguir el acceso a la comprensión retórica después.

El autorretrato

La comparación entre la autoficción y la pintura tienen muchas similitudes, también para sus creadores:

the analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, so far as I am able to see, complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle) is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other. Their cause is the same, and the honour of one is the honour of another. Peculiarities of manner, of execution, that correspond on either side, exist in each of them and contribute to their development...the fact that as the picture is reality, so the novel is history. (James, 1884)

Desde el Renacimiento, va apareciendo el autorretrato en la historia del arte occidental, y se ha convertido en el instrumento que eligen los artistas para construir su propia imagen para mostrar al mundo. Desde el retrato al autorretrato, aunque parece que solo falta un paso en cuanto al protagonismo del artista mismo, hay un retraso de siglos. Cuando la acción empleada en el retrato es transitiva, la del autorretrato es reflexiva, “porque la recibe el mismo sujeto que actúa y se identifican artista y modelo” (Cid, 1985: 177). Sin el auxilio del espejo, el autorretrato sería imposible técnicamente. Además, lo más importante es el desarrollo del individualismo, con el que el artista se valora a sí mismo. El autorretrato comparte una función destacable del retrato: conjurar el miedo a la muerte. La imagen del autorretrato perdura mucho más que nuestro cuerpo

de carne y hueso. Todo lo que hemos explicado sobre el autorretrato tiene su repercusión en la literatura autoficcional: el producto del mismo individualismo, el deseo perdurable de la propia existencia. La invención del espejo es decisiva técnicamente para que el hombre vea su rostro con claridad dibujando su autorretrato. El individuo empieza a conocer y representar al hombre, como conjunto, desde cuando el hombre tenía consciencia, mucho más antes de la aparición del espejo. Pero inicia el proceso de autoconocimiento y auto-representación recientemente, respondiendo a la necesidad del narcisismo.

Aunque jamás existió una especialidad de autorretratistas como sí la hay de paisajistas, y aunque los autorretratos serían monótonos y sin mercado, solo motivadas por el valor técnico y estético del propio artista, pocos pintores no han sentido la tentación del autorretrato y muchos con frecuencia. Algunos pintores prueban un par de veces el autorretrato, congelando unos instantes memorables de su vida: el narcisismo juvenil o la tristeza del viejo arrugado; otros nos legan gran cantidad de autorretratos, que visualizan la evolución de la vida humana, como Picasso exponía que pinta como otros escriben su biografía. Naturalmente deducimos que el autorretrato es igual a la autobiografía del pintor. (También he leído que las obras compuestas por Beethoven son su autobiografía, pero en la música el caso es más complicado). El pintor exhibe su vida larga con una serie de sus autorretratos, y el escritor expone su vida entera con una autobiografía. En cambio, el autorretrato es más parecido a la obra autoficcional, que refleja un período o un factor de la vida del artista. Cuando la autobiografía pretende mostrar toda vida a la edad avanzada del escritor, la autoficción disfruta de más libertad de describir cualquier trozo de su experiencia con pinceles verosímiles o imaginarios.

¿Cómo se hace un autorretrato? ¿El artista solo reproduce el aspecto externo de la persona, como el rostro en su objetividad material? No, el pintor no se contenta con eso, también querría captar y dibujar algo inmaterial, algo interior que pudiera ser una actitud ante la vida, un estado psicológico circunstancial, como el sujeto independiente y espiritual, como él mismo aparece con toda su alma. Como muchos están de acuerdo con la frase dicha por Cicerón “la cara es el espejo del alma”, al final se requiere una relación mecánica entre lo que se es y lo que se parece.

Con mejor o peor fortuna, todos nos comportamos con el convencimiento de que el aspecto exterior de las personas delata su ser interior. No podemos evitar el prejuicio de que debe existir cierta coincidencia entre lo que se es y lo que se parece, y cuando esa congruencia se desmorona nos sentimos desconcertados (Camats, 2015:9).

En vez de la actitud automática mencionada en la cita, tenemos que establecer el reconocimiento entre modelo y representación/obra. No solo los cambios de edad definen a una persona, sino también su estado anímico. En el instante de dibujar, ángulo y luz alteran la imagen. Mientras nuestro rostro es permanentemente cambiante, también es siempre identificable, por eso seguimos reconociendo a la misma persona en el autorretrato. El reconocimiento es mecanismo inconsciente y automático en el cerebro humano y funciona con operaciones complejas. Eso fomenta la base de las actividades estéticas en el arte. En las obras de autoficción, no es obligatorio el reconocimiento entre modelo y obra. Excepto el mismo nombre propio del autor, se inclina a mezclar lo verdadero y lo ficticio en la representación del modelo. El escritor desea ocultarse de estas manifestaciones ambiguas y el lector intenta dilucidar la imprecisión y confirmar la referencia a la ficción. En esta contradicción consiste el hechizo de la autoficción.

En el autorretrato el pintor no solo se conoce y representa a sí mismo, sino que se juzga. Hace que nos preguntemos sobre aquello que somos en ese momento, planteándonos si nos gusta ser así y si queremos seguir siéndolo. Eso constituye el eje de todas las maneras artísticas de auto-representación:

El autorretrato acaba generando un producto más allá de la representación de un artista que se desnuda frente a la mirada ajena. Me refiero a los estímulos que aporta a nivel del autoconocimiento humano. Este conocerse a uno mismo no se refiere solo al humano singular e individual que es creador y criatura de sí mismo, sino que también implica un “conocerse a uno mismo” en tanto que humano con imperfecciones y perfecciones, alegrías y dolores. Los autorretratos nos ayudan a pensar quiénes somos y provocan que nuestra conciencia se interrogue sobre nuestra “autenticidad”. La palabra autenticidad viene del vocablo griego *authentikós* y significa “aquel que tiene autoridad”. En consecuencia, la expresión “ser auténtico” como “tener autoridad sobre uno mismo”, desde la firmeza y la coherencia interna. Y esta autoridad requiere conocerse, aceptarse y quererse. Lo que implica caminar en dirección a una percepción de uno mismo, una búsqueda de autoestima y de autoconocimiento (Sátiro, 2008: 57).

Tras analizar la parte teórica, vamos a seguir con sus aspectos prácticos. La representación de “la fisonomía y/o figura humana definida” (Sátiro, 2008: 54) es el modo más conocido y común de este género del autorretrato, como los autorretratos de Rembrandt, Frida Kahlo y Van Gogh, etc. En contra de esta manera directa, existen diversas maneras de autorretratos. Sátiro nos muestra las siguientes obras (2008: 54) que tal vez a algunos expertos les pasen inadvertidas, pero son mayéuticas para nuestra reflexión sobre la autoficción:

1. El autorretrato de James Ensor incluye a los otros en la representación de sí mismo. Esta manera quiebra en el entendimiento del espectador el carácter individual del autorretrato, en el que el yo solo suele ocupar todo el mundo de la tela, como si el yo se alejara totalmente de los demás. De hecho, este autorretrato revela la verdadera relación entre el yo y el mundo, no está solo sino con los otros. El título “*Autorretrato con máscaras*” de esta pintura refleja otra paradoja: el autorretrato es el revelamiento del yo o el disfraz con la máscara. El mismo problema para la polémica de la autoficción.



2. *Las Meninas* de Velázquez se conoce en todo el mundo, pero pocos la consideran un autorretrato. En el autorretrato de James Ensor, aunque el artista aparece entre la multitud, ocupa el lugar central de la pintura. No hay ninguna duda de su papel principal. En cambio, en la de *Las Meninas*, el artista solo aparece a un lado de la tela. A diferencia de la representación simple de la fisonomía, Velázquez traza una escena donde él se pinta a sí mismo pintando dentro de su obra, que justamente es la que está dibujando de verdad. Este modo de representación se parece mucho a la metaficción en el ámbito literario. La pintura revela cómo el artista ve lo que hace y cómo piensa la manera de ver lo que hace. Desde mi punto de vista, aunque el artista no es el protagonista de la obra, el espectador puede captar más mediante el ambiente en comparación con otros autorretratos tradicionales. En cuanto a la autoficción, el autor nunca figura solo su propia imagen o identidad, sino que construye el mundo entero con elementos narrativos: el tono, los personajes, el espacio, la atmósfera narrativa, etc. Además, hay un tipo de autoficción parecida a este autorretrato, en que el yo narrador no ocupa el lugar protagonista, sino sirve de testigo. Así las últimas novelas de Javier Cercas: *El impostor* y *El monarca de las sombras*.

3. El autorretrato firmado por Marcel Duchamp nos lanza el mayor reto a la definición del autorretrato. En este autorretrato de Duchamp, el artista está ausente desde el primer momento. No vemos nada de su apariencia sino la firma, otra dimensión de la representación, rompiendo el esquema de la figura humana y su muestra. Según el dicho chino, la caligrafía revela la personalidad. En este sentido, la firma es capaz de reflejar unos aspectos de su portador. Concluimos que de esta manera el artista también está presente en su obra. En la literatura autoficcional, existen casos similares en cierto sentido. El autor, como el narrador heterodiegético, no está dentro de los sucesos narrativos en la obra sino es solo observador. Aunque el autor no cuenta su propia vida, lo conocemos a través de su narración.

En pintura, al artista del autorretrato no le basta con conocerse a sí mismo, darse a conocer a los espectadores también es importante. Es decir, establece la empatía que une al artista con el espectador. Aquí nos limitamos a mostrar la manera más llamativa que manipula el artista para efectuar la sintonía entre autor y espectador: la mirada. Los ojos siempre son las vías más accesibles entre personas, tanto en la vida real como en las representaciones artísticas. La mirada directa del personaje en el autorretrato invita

al espectador a adentrarse en el mundo suyo, a conocer su intimidad y personalidad. La mirada plasma la comunicación vital entre artista y observador. Vamos a volver al mundo de la literatura, ¿cómo se construye la comunicación más eficiente entre autor y lector? Sin duda alguna, es con el diálogo verbal como en la vida cotidiana. Pero es un poco diferente, el autor conserva la conversación con el lector a través de sus palabras escritas en su obra. Cuando el autor escribe en primera persona, el yo construye este diálogo directo con el lector, como lo hace en la autoficción.

Los artistas tanto de autorretrato como de la autoficción dedican mucho trabajo a su autoconocimiento y efectúan la auto-representación mediante las correspondientes técnicas artísticas. Por consiguiente, vamos a conocer otro modo más moderno de auto-representación: los *selfies*, que depende sobre todo del aparato digital en vez de la creación artística del artista.

Los selfies

En nuestra sociedad, los *selfies* ya se han convertido en uno de los fenómenos más llamativos en nuestra vida cotidiana. La palabra *selfie* es un anglicismo directo, debido a que nadie usa la palabra autofoto equivalente en castellano. Hasta hoy el diccionario de la RAE no la incluye, ahora solo podemos acudir al diccionario Oxford, donde define *selfie* como *A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a Smartphone or webcam and shared via social media*²⁸.

En esta definición, destacan dos elementos: un teléfono inteligente y las redes sociales, productos del desarrollo tecnológico. A diferencia del modo artístico del autorretrato, con sus requisitos de técnica pictórica, de materiales de pinceles y lienzo, cualquier persona tiene fácil acceso a los *selfies*. Al publicarse en las redes sociales, los *selfies* se ven y se comentan por los demás. De este modo, los *selfies* no solo reflejan la imagen del yo idealizado como el autorretrato, sino que muestran cómo reacciona la colectividad a estas fotos mediante Me gusta y favs, entre otros comentarios.

Como dispositivo artístico, la autoficción comparte más con el autorretrato que el *selfie*. Este último, como el autorretrato digital, es instantáneo, intuitivo y espontáneo,

²⁸ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>

depende totalmente del aparato/móvil. En cambio, tanto la literatura autoficcional como el autorretrato son duraderos y planificados, y cuesta más trabajo al artista. Pero eso no significa que el *selfie* disponga de menor calidad que los otros dos, de hecho, cualquier persona tiene posibilidad de ser artista con su móvil. Estos tres modos congelan un momento determinado en la vida de alguien, también su estado anímico. Como el *selfie* cuesta menos trabajo al autor que los otros, es posible acumular una enorme cantidad de estos momentos. En el proceso de convertirse en alguien, el portador de los *selfies* desprende multitud de imágenes de uno mismo en un proceso continuado. Con esta intensidad, los *selfies* pueden reflejar muchos detalles de la vida entera en vez de momentos únicos, sueltos pero decisivos. Esta capacidad de registrar pormenores es incomparable, por eso el *selfie* se ha convertido en la mejor manera hasta ahora para archivar nuestra vida con fácil acceso y mayor eficiencia.

Los *selfies* en las redes sociales se caracterizan por su patrón comunicativo y su esperanza entre los espectadores potenciales. Cuando en la autoficción y el autorretrato el artista pretende auto-representar, autoconocer y autoestimar, en los *selfies*, el autor prefiere el reconocimiento del otro, de sus seguidores con “Me gusta” o busca la aprobación de una comunidad o solo la interacción en un círculo social. Tal como el nombre propio del autor es su marca en el mercado, las fotos *selfies* funcionan como publicidad, que pueden parecer “un intento de venderse a sí mismo, tratando de mostrar la mejor versión del yo: positivo, feliz, logrado, orgulloso, bien vestido (a veces parcial o completamente desnudo), seductor o sexy” (Tamarit, 2018: 21). En cierto sentido, la literatura autoficcional se crea para los lectores, pero no con un objetivo comunicativo tan intenso como los *selfies*. Por el contrario, los autorretratos se dibujan por la necesidad propia del artista, porque no tienen mucha rentabilidad en el mercado como hemos explicado antes.

Tras esta breve comparación, concluimos con una cita para definir bien este moderno modo de auto-representación en todo el mundo:

... they aim to provide similar messages and show similar types of expression as self-portraits from the domain of artistic painting did for centuries. They reveal something about the creator in particular, but also something about humans in general. Humans want to document their lives, their personality, their outward appearance, and sometimes also their current situation, their mood, feelings or cognition. This is also an expression of the social nature of the human being, wishing others to

share one's experiences and to empathize with these experiences (Carbon, 2017: 8).

En resumen, aunque los distintos modos de auto-representación tienen sus particularidades, todos desembocan en la misma motivación: el culto del yo, la adoración a la individualidad y el narcisismo. A la vez, a través de esta obsesión del yo, todo el mundo espera la empatía de los demás. Tomamos la literatura de la autoficción como ejemplo, es comprensible que el autor escriba una obra autoficcional por intuición, por la facilidad de organización de los materiales, por dominar con facilidad ese tipo de narración, entre otros motivos, ¿pero por qué los lectores acogen bien este tipo de escritura? excepto por ser cautivados por el juego de la autoficción. Si todos somos narcisistas, ¿también tenemos paciencia e interés en leer narraciones del yo de otro individuo? En los siguientes párrafos vamos a abordar estos problemas sobre el yo y el otro.

6.3 El otro, *alter ego*

El individualismo pone de manifiesto casi al mismo tiempo la alteridad. Estos dos problemas forman dos experiencias polarmente opuestas y complementarias entre sí: la vivencia en soledad y la convivencia con los otros. La convivencia del yo y el otro es un hondo problema que tiene mucho que ver con la metafísica, la antropología y la sociología. En este apartado, lo explicamos como un preludio para las siguientes indagaciones. En estas páginas, me concentro solo en el aspecto de la dependencia recíproca de los dos.

El yo es un pronombre que no tiene referente fijo en la narración. El yo se hace un individuo concreto cuando se pone nombre propio. El yo recibe el nombre del otro y este nombre se dice y existe para otros. El yo sin nombre propio es solo conciencia, no es la existencia completa del hombre. El sujeto se conoce a sí mismo solo a través de la objetivación del yo. En este proceso, el yo se convierte en el otro como el reflejo en el

espejo. El yo se conoce y llega a ser yo solo al manifestarse para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro.

El otro es la verdadera existencia en el mundo. Pero en la conciencia del yo, el otro no es solo objeto que permanece, “sino de la otra conciencia equitativa que se ubica junto a la mía y en relación con la cual sólo puede existir mi propia conciencia” (Bajtin, 2005: 329). Y estas conciencias equitativas son importantes para constituir la autoconciencia del yo. No es posible la existencia de una sola conciencia por su insuficiencia e impasibilidad. Explica Bajtin que “no aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la frontera de la conciencia propia y la ajena, en el umbral. Y todo lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia el exterior, esta dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en este intenso encuentro está toda su esencia” (2005: 327).

En la cita sobre el autorretrato, Sátiro destaca la orientación hacia la percepción de uno mismo, hacia una búsqueda de autoestima y de autoconocimiento. Pero eso no basta para la vida del individuo en el mundo. Sobre todo, la autojustificación nunca satisface del todo. El hombre ha de encontrarse en el otro, en el reflejo mutuo y en la mutua aceptación. La necesidad del otro produce el amor entre dos personas. El yo y el otro forman una pareja clásica y se ha convertido en distintos modelos en el mundo artístico. La pareja más famosa es Don Quijote y Sancho Panza en la literatura clásica. Este prototipo evoluciona y reproduce muchos variantes, entre los cuales Tom y Jerry (dibujos animados) es el más conocido en la cultura popular.

Sin embargo, en nuestra época, junto a un excesivo narcisismo de sí mismo, “la erosión del otro” (Han, 2014: 9) tiene lugar en todos los ámbitos de la vida. La hipertrofia del yo conoce el mundo como proyección de sí mismo. El yo difumina los límites entre el yo y el otro, el yo se expande y no deja lugar al otro. El yo no es capaz de conocer al otro en su alteridad. Todos son iguales, el yo es el único donde hay significaciones. Además, Han atribuye la desaparición del otro a que “la sociedad de consumo aspira a eliminar la alteridad atópica a favor de diferencias consumibles, heterotópicas” (10). Como no podemos vivir solos, el otro, hoy es el otro yo, el doble del yo.

6.3.1 El doble, *Doppelgänger*

En la parte referida al espejo, ya hemos hablado un poco sobre el problema del doble y ahora profundizamos en ello. El concepto de doble, en el sentido opuesto de único, gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo. En el marco de la literatura, el doble se refiere a las obsesiones de la locura o al hallazgo de un *alter ego* dentro de sí o el otro (el segundo yo). En resumen, siempre tiene que ver con las nociones de ser, de individuo y de identidad. La motivación directa suele ser el disgusto del individuo con su vida, su cuerpo, su personalidad, su profesión, lo cual se hace patente con la aparición del doble. En general se han formulado tres clasificaciones de las variantes del doble. En la primera, el individuo existe a la vez en dos o más mundos alternativos, en distintas dimensiones temporales, como en “El otro” (1975) de Borges, el Borges anciano y el Borges joven se encuentran en la ciudad de Cambridge; o en dimensiones espaciales en *Operation Shylock: A confession* (1993) de Philip Roth, dos Philip Roth, uno en New York y el otro en Jerusalén. En estos casos del doble, la unidad del individuo parece dividirse. En la segunda, dos hombres idénticos en sus atributos esenciales o el nombre propio coexisten en la misma dimensión. Los tres ejemplos que vamos a indagar en las narrativas de Javier Cercas pertenecen a esta categoría. La tercera variante pasa en la autoscopia. Cuando el individuo se muere, se desmaya o está en coma, se contempla a sí mismo de carne y hueso con sus propios ojos. Esta última está enraizada tanto en la cultura occidental como en la oriental. En la siguiente cita se enumeran los casos concretos que generan el doble:

En el plano intertextual, el doble suele aparecer vinculado al “efecto de cita”, a manifestaciones recurrentes en su historia literaria (el espejo y el reflejo, la sombra, el retrato o el muñeco), y a unas secuencias narrativas concretas: el encuentro entre original y doble, la usurpación de personalidad en los ámbitos público y privado, la circularidad y la repetición, la duda sobre la propia identidad, o el intento de aniquilar al rival (Martín, 2006: 15).

En distintos casos del doble, existen dos actitudes hacia su duplicado. Por un lado, algún autor tiene ganas de la búsqueda de su par, cuando se entera de la existencia de otro igual que sí mismo, no se siente tan solo en este mundo; por otro, los más desean deshacerse de su réplica y confirmar su singularidad, cuando perciben la amenaza frente al otro yo. El hombre siempre está en ambivalencia entre estos dos extremos. En la

trayectoria de su creación literaria, el doble aparece en muchas obras de Javier Cercas. El propio autor opina que “El *inquilino* es una novela casi plenamente fantástica... y el tema del doble aparece no sólo en ella, sino en alguno de los cuentos que he escrito con posterioridad, muchos de ellos inéditos. ¿Y no está latente incluso en *Soldados* y en *La velocidad*, que giran en torno al destino de dos hombres de algún modo enfrentados?” (Serna, 2006). Según la definición: “el doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional” (Martín López, 2006:18), vamos a buscar el doble patente o latente e investigarlo en estas narraciones.

El inquilino (1989/2000)

El inquilino es el segundo libro de Cercas, es un cuento de campus un poco fantástico. Suponemos que Cercas vuelve a veces a este tema sobre la vida en la universidad en base de su propia experiencia docente en sus siguientes obras, tal como *El vientre de la ballena* (1997), *Una oración por Nora* (2002), *La velocidad de la luz* (2005).

El hecho de que el protagonista se llame Mario Rota tal vez tiene algo que ver con una anécdota contada en una de sus columnas, donde Cercas nos cuenta que una vez un desconocido lo tomó por otro llamado Mario Rota. Aunque tuvo muchas ganas de meterse en una aventura de identidades dobles, se acobardó, reveló su verdadera identidad y perdió la oportunidad. Suponemos que con este Mario Rota en la novela, Cercas realiza el juego de la identidad del binomio en la ficción como recompensa de la pena en la vida cotidiana. En la novela Mario Rota es amenazado por su doble que va a usurparlo todo y sufre mucho, en cambio, Javier Cercas no pasa esa pesadilla en la realidad.

A veces, uno tiene la impresión de que en Zaragoza todo lo real es irracional; en consecuencia, a veces en Zaragoza lo real parece el inicio de una película. Hace años, un hombre a quien no conocía más que de nombre me invitó a dar una charla allí y me citó a una hora en el puente de Santiago. Llegué puntual, en mi coche, y al cabo de unos minutos, otro coche se detuvo frente a mí: sin bajarse, el conductor me pidió por gestos que lo siguiera; seguro de que se trataba de mi anfitrión, lo seguí, pero cuando ya estábamos en el centro de la ciudad, el hombre frenó de golpe, bajó del coche y caminó hasta el mío. “¿Es usted Mario Rota?”

preguntó. Comprendiendo de golpe el malentendido, miré al hombre: no diré que tenía aspecto de granadero de la Grande Armée, pero la verdad es que parecía un mafioso de cuidado; por un momento pensé en contestar que sí; por un momento me vi envuelto en una aventura de identidades dobles, rubias platino, asesinos a sueldo y botines millonarios; por un momento me vi convertido en personaje de un filme de Hitchcock protagonizado por Harpo Marx. Por fin, como un cobarde, como un auténtico soplagaitas, contesté: “No”. (Cercas, 2007)

Esta novela se cuenta en tercera persona, el narrador no es omnisciente, sino se limita al punto de vista del protagonista. Eso explica por qué puede ambientar una atmósfera misteriosa llena de interrogantes para el lector. El protagonista Mario Rota es italiano, un anónimo profesor de fonología en una universidad de los Estados Unidos. Parece que vive una vida pacífica y regular solo. El contratiempo comienza por un accidente durante su carrera matinal en que se tuerce un tobillo, lo cual funciona como un interruptor que controla la interacción entre dos mundos: el mundo real y el mundo soñado. Cuando Rota salió del hospital con el tobillo recuperado: “Mario pensó: ahora me despertaré” (2000:109), el cúmulo de contrariedades de repente desapareció como la hinchazón del tobillo. Con este diseño, la parte fantástica se desarrolla con más razonamiento y lógica. Torcerse el tobillo suele ser imprevisto y repentino, como pisar una caca en la calle. Eso significa mala suerte para mucha gente supersticiosa. Eso también le pasa al protagonista de esta novela, cuando se tuerce el tobillo, Mario se pierde en un mundo nebuloso y todo se debe a la aparición del señor Berkowickz.

Este Berkowickz, un intruso en la tranquila vida de Rota, investiga temas de índole semejante, trabaja en el mismo departamento de la Universidad e incluso vive enfrente del piso de Rota. Además de estas coincidencias, el lector al principio no se imagina que sea el doble del protagonista y solo lo considera un nuevo colega. El narrador describe así la apariencia de Berkowickz: “era un hombre alto, de anchas espaldas, extraordinariamente fornido, de piel tostada por el sol y ojos francos; la incipiente calvicie en que se le alargaba la frente no desmentía el aire juvenil que emanaba de su rostro” (12), pero no sabemos si se parece a Rota o no físicamente. Solo unas menciones sueltas de que algunos pasajeros en la calle han confundido a Rota con otra persona (29,77) nos llaman la atención: ¿tal vez alguien se parece mucho a Rota? También ocurre algo raro en el hospital: “en un par de ocasiones notó distraídamente que la enfermera se asomaba por encima del mostrador para mirarlo (a Rota)” (29), “la oía

conversar por teléfono, en voz baja, y una vez creyó oír el nombre de Berkowickz” (29-30) y casi repite lo mismo cuando entra por segunda vez en el hospital (107). Cuando salió del hospital, la mujer le susurró: “Lo he reconocido. Sabía que iba a volver” (109). La frase que dijo la enfermera es ambigua, no sabemos si ella lo ha confundido con el otro o lo reconoce a Rota mismo. Todo queda en suspenso. Sin embargo, el lector infiere que alguien se parece a Rota y sea Berkowickz.

Además, este intruso entra en su vida tanto pública, al invadir las clases que impartió antes y ocupar su despacho individual, como privada, al atraer a su alumna y novia. En este punto, la imagen del doble de Rota ya está clara. Berkowickz, como una sombra, usurpa su personalidad y va invadiendo su mundo. Cuando el pobre Rota está a punto de perderlo todo: el trabajo y la novia, que en cierto sentido significan su identidad en el mundo, el doble se desvanece repentinamente. Todo el mundo a su alrededor negó la existencia de un Berkowickz que amenaza la vida de Rota. De hecho, el protagonista siempre duda de lo que pasa y se lo advierte también al lector: “era como cuando dentro de un sueño cobraba conciencia de hallarse en un sueño” (26-7). “En algún momento se despertaría y el sueño se habría desvanecido como humo en el aire, sin dejar huella alguna” (27). “Es como una pesadilla” (61, 85,93). Las palabras “sueño y pesadilla” detectan la irrealidad de lo que pasa a Rota. Pero todas son pensamiento interior de Rota. Debido a la falta de otros puntos de vista, no sabemos lo que piensan otros personajes en la novela. De esta manera, hasta el final del cuento, no conseguimos la verdad.

Aquí intento dar posibles razones de por qué Rota sufre esta pesadilla de que alguien le usurpa todo. En la narración, Rota es un hombre un poco aburrido y débil, como le acusa su ex-mujer Lisa: “tu problema es que confundes el amor con la debilidad” (66). A lo mejor, Rota siente esta debilidad en sí mismo, referida no solo al sentimiento sino al cuerpo. Toda su preocupación se dirige a su proyección en un doble, Berkowickz: “su aspecto era menos el de un profesor universitario que el de un deportista de élite...el rasgo más llamativo en él era la sólida seguridad en sí mismo que revela cada uno de sus gestos” (12). Además, Berkowickz muestra más competitividad en el terreno académico. Mientras Rota solo ha publicado un artículo en tres años, en cambio, el doble ya tiene más publicaciones. Con las palabras de Rodríguez de Arce, “Rota irá adivinando en Berkowickz un yo mejorado; alguien que muestra decisión, carácter y

voluntad donde él, Mario, demostraba indecisión, pusilanimidad o abulia” (2016: 204). El yo mejor siempre es el deseo del sujeto, pero en este cuento Cercas nos advierte el peligro virtual de este tipo de sueño.

Los espacios funcionales y la repetición semántica

Para inventar al doble del protagonista, el autor saca partido de diversos artefactos literarios para que el lector note la irrealidad de este doble que vive como en otro mundo paralelo, diferente de la existencia reconocible. Primero, instituye el contraste entre los espacios descritos nítidamente y sus habitantes borrosos. Traza minuciosamente el itinerario repetido de su carrera matinal, enumerando la toponimia y anotando los colores y modelos de los edificios. Como se explica en la película *El origen* de Christopher Nolan, el sueño se produce en un espacio determinado con detalles reales. Los espacios diseñados en la novela nos dan la impresión de estar como en un sueño. Deambulamos por los espacios del sueño, pero las personas apenas hablan sino que pasan y se muevan como las imágenes de la película. En el capítulo II, describe la escena de la carrera: Rota ve a varios vecinos a su paso, pero nadie le hace caso. Aunque Rota los ve, siempre está solo y no existe interacción entre ellos. Además, dibuja algunos espacios vacíos sin nadie y advierte al lector que no son espacios reales, sino imaginarios y estáticos. Mientras, coloca a unas personas como fantasmas dentro de estos espacios para enfatizar este ambiente. Por ejemplo, en el hospital “entonces pensó que desde que entrara en el hospital no había visto a nadie salvo a la enfermera de la cara colorada: ni médicos, ni pacientes, ni otras enfermeras” (107). La misma enfermera de la cara colorada le atiende en el mostrador, la misma enfermera y el mismo médico le curan el tobillo. Esta pura coincidencia también revela la irrealidad. En tercer lugar, el autor construye una réplica del espacio determinado en la novela, no solo la estructura del espacio sino también las decoraciones. Todo ello vuelve a informar al lector de la imposibilidad. Vamos a leer lo que describe en la siguiente cita, lo mismo que ya ha descrito antes en la página 19:

Sólo entonces empezó a reconocer con estupor la mesa de madera blanca, las sillas metálicas, los cuadros vagamente cubistas, el anuncio de la exposición de la obra de Toulouse-Lautrec en una galería de Turín; reconoció junto a él el televisor, el tocadiscos, la mesita transparente, de dos pisos, la reproducción del Hockney colgada de una alcajate en la pared, el sofá de color crema en que estaba sentado, los dos sillones del mismo color; reconoció el minucioso enjambre de objetos que atestaba

la vitrina: la pipa argelina, las viejas pistolas y el reloj de arena, la fragata prisionera en la botella de Chianti, las figuras de barro cocido, el elefante de marfil.

Un hilo de frío le recorrió la espalda.

Aturdido, bruscamente crédulo, comprendió que el apartamento de Berkowickz era una réplica perfecta, aunque invertida, de su propio apartamento: el perverso reflejo de éste en un espejo atroz (101-2).

Todas estas descripciones no solo transmiten al lector la angustia y el miedo, sino que también dan razón de la desaparición de tal Berkowickz al final de la novela: Como todo pasa en el sueño, cuando se despierta, desaparece al instante. Son pistas para los lectores meticulosos. Los espacios en esta novela dejan de servir como el lugar donde sólo se mueven los personajes y desempeñan un papel importante para revelar la verdad a los lectores.

En cuanto a la repetición, Cercas ya había experimentado con ella en su primera novela *El móvil*, la aparición repetida del pomo blanco deja una impresión inolvidable en los lectores. En esta novela, la repetición consiste en la semántica, que se convierte en su signo de escritura, como la frase “la mentira salva y la verdad mata” en *El impostor*. El autor nos explica el uso de la repetición desde su punto de vista:

Mis libros, y esto es una constante que he descubierto con el tiempo, funcionan con base en extraños *leit motiv*, extrañas repeticiones, que son como elementos que ordenan la realidad. La realidad es una cosa desordenada, lo que hace la literatura es ordenarla. Y un instrumento de orden es el *leit motiv*, las repeticiones. Es decir: el azar. Este desorden que de repente cobra un orden. Es un instrumento de construcción, en primer lugar, y después es un instrumento de descubrimiento de extraños significados (Castañeda, 2003 citado por Lluç Prats).

“Todo se repite” repite en distintas situaciones que sucesivamente aparecen en la página 28, 56 y 77. “A veces las cosas más tontas nos complican la vida” es dicha por diferentes bocas, primero en la página 13 por la señora Workman, después en la página 28 por Ginger, en 102 por Berkowickz y al final en 117 por Olalde. De esta manera, rompe la monotonía de la repetición de la frase. El uso de la repetición es desafío a la diversidad semántica en la obra literaria. Aunque el propio autor lo argumenta con razones, me aburro leyendo las repeticiones, que me dan una impresión de redundancia. En mi opinión, solo los niños y los ancianos olvidadizos suelen repetir sin cesar.

El pacto (2002)

Orientada por la mención en la tesis de Rebeca Martín López, he encontrado este cuento en la revista *Renacimiento*. Es un cuento metaficcional, porque lo que estamos leyendo es lo que ofrece el Diablo al protagonista, el escritor Cabanas en el cuento. Valiéndose de un tema recurrente en la cultura europea, se narra el pacto a que llegan el hombre y el Diablo. En vez de vender su alma, el protagonista perderá su existencia total en el mundo y dejará a un sustituto en la vida. Al final, deja pendiente la confusión fundamental: ¿cuál es la esencia individual? ¿El sustituto existe en el mundo verdaderamente y completamente?

El cuento se relata en primera persona, el yo se llama Cabanas, de lo que nos enteramos cuando el camarero lo llama. Todo comienza en un día de llovizna de octubre, el protagonista entró en un local al despedirse de Rosa y se sentó a leer. No sabemos a qué se dedica el protagonista ni la relación entre él y Rosa hasta que lo revela en la conversación con el Diablo. Aunque el ambiente descrito es oscuro, húmedo, estrecho, la imagen del Diablo no nos asusta, es incluso un poco ridícula: “un hombrecillo menudo, de ojos saltones y piel verdosa, de pelo alisado con gomina, de pestañas larguísimas y cuello hundido entre los hombros, vestido con un traje cruzado y una corbata de los años cuarenta de cuyo nudo brotaba una perla falsa; una sonrisa solícita le iluminaba el rostro” (9). Es diferente a la imagen clásica del diablo en la literatura europea. Como la imagen del diablo no tiene nada especial, le demuestra su identidad al dudoso Cabanas, imponiendo el sol y el día a la noche de lluvia y acertando lo que pensaba. Hasta que el Diablo se presenta y formula su propuesta al protagonista, notamos que Cabanas es un simulacro de escritor que está en un aprieto. El Diablo le proporciona un negocio: le ofrece la historia y Cabanas se larga con el Diablo. La parte más fantástica ocurre al final del cuento: Cabanas vio a su sustituto sentado en su lugar. Excepto el Diablo y Cabanas, nadie ha notado que no es más que un sustituto, e incluso su mujer Rosa lo trata con naturalidad.

Este sustituto es el doble del protagonista, y se parece tanto a Cabanas que ni su mujer los distingue. No sabemos si el doble es consciente de su índole ni de la de Cabanas. En cambio, el verdadero Cabanas desaparece en el mundo real, o “sólo había sido la figura de un sueño del sustituto” (13). De este modo, ¿el sustituto es el mismo Cabanas? Además de idéntica fisonomía, el sustituto hace todo lo que haga Cabanas

solo que de manera mejor: escribir la historia mediocre, conservar el afecto de la mujer, obtener una vida digna como escritor. Al final del cuento, el protagonista cree que “me sentía un monstruo, un monstruo sentimental y aburrido y sin alegría” (13). Cuando alguien pierde su identidad o su sitio en la sociedad, aunque siga teniendo su cuerpo, deja de existir verdaderamente. El doble ocupa el puesto de Cabanas. Para los demás, Cabanas sigue igual, pero para sí mismo no es idéntico. Nos viene la duda de si nuestra existencia solo nos importa a nosotros o también a los demás. También el relato plantea la coexistencia de cuerpo y consciencia, la duda de la posibilidad de una sola existencia y ¿cuál es lo más importante?

El doble de Cabanas no usurpa la vida del otro por propia iniciativa, sino que el verdadero Cabanas decide abandonar su existencia para completar una vida auténtica del escritor. El sustituto en este relato es transparente y no tiene mucha importancia. El tema de la ansiedad o aspiración a ser escritor persiste en otras obras de Cercas, como en *La verdad*, *La velocidad*. Este cuento también puede servir como un presagio del próspero destino de escritor para Cercas. El escritor extremeño se convirtió en uno de los más importantes escritores contemporáneos en España al publicar *Soldados de Salamina* en 2001, igual al éxito que le ofrece el Diablo a Cabanas en la ficción.

A pesar de ser su propia decisión, Cabanas se siente como un monstruo y llora, como si se metiera en un dilema donde no hay una opción mejor que otra. Con lo que Cabanas se enfrenta es con el apuro típico del hombre moderno: mantener su propia subjetividad o adaptarse a la necesidad social. Con lo que amenaza el Diablo a Cabanas es con su deseo de ser escritor verdadero y de adquirir dignidad social, pero Cabanas lo paga con su propia existencia. Creo que eso es la opción de la mayoría de los hombres de hoy. Parece que disfrutamos de la libertad, de hecho, aunque durante el proceso de la búsqueda de los valores individuales definidos por el capitalismo, perdemos lo esencial de nuestra existencia.

Por último, la literatura y la vida parecen entrar en un conflicto irresoluble en este cuento. El hombre no tiene más remedio que elegir la una y abandonar la otra. Especulamos que Javier Cercas sufría este desasosiego a comienzos de su trayectoria en la creación literaria. Pero al leer sus siguientes obras, observamos que el propio escritor concreta su camino y obtiene el éxito, compaginando la vida y la literatura.

La verdad (de Agamenón) (2002/2006)

El relato *La verdad* se publicó por primera vez en la revista *Sibila* en 2002, después se recopila con otros ensayos, artículos y crónicas publicados en periódicos y revistas en el volumen misceláneo con el mismo título *La verdad de Agamenón* en 2006. Después de dos prácticas literarias acerca del *topos* del doble, Cercas nos ofrece su tercer intento de la misma temática. Como él mismo escribe en el prólogo de este volumen “lo mejor de escribir no es escribir, sino reescribir” (2006:14), el hecho de repetir el mismo tema se puede considerar la puesta en práctica de su obsesión. Estoy de acuerdo con su opinión de que el escritor mejora su creación mediante repetidas reescrituras, pero no creo que el escritor deba publicar todas sus reescrituras para que el lector las lea. Eso no es una actitud responsable para sus lectores leales.

Sobre el título de este volumen, permítanme copiar una cita que saca de su prólogo del mismo libro para dar a conocer su intención como autor. Como el párrafo citado es bastante largo, lo divido en tres partes.

1. Este título se saca del epígrafe de *Juan de Mairena*. Hemos indagado un poco sobre los apócrifos del poeta Antonio Machado. Juan de Mairena precisamente es uno de esos autores apócrifos. El hecho de que Antonio Machado inventara muchos apócrifos es análogo al hecho de que Javier Cercas diera su nombre propio a los personajes en sus obras, como en este relato. Los dos ponen la misma máscara a su verdadera identidad con estas técnicas aparentemente inversas.

Una última palabra sobre el título. Este alude al chiste filosófico con el que Antonio Machado abre *Juan de Mairena*, el mismo que figura en el epígrafe de este libro (La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero. Agamenón: -Conforme. El porquero: -No me convence) (21).

2. El análisis sobre qué es la verdad. Las dos interpretaciones de este diálogo están destinadas a la distinción entre la verdad de los hechos (la verdad histórica) y la verdad literaria, y la participación de ambas que más adelante Cercas define como tercera verdad para caracterizar al género de *Anatomía de un instante* en el volumen titulado *El punto ciego*. Entre estas dos verdades opuestas, Cercas no confirma cual de las dos es correcta, pero años después opina que “la verdad histórica esté al servicio de la verdad literaria, y que ambas nutran aquella tercera verdad conjetural” (2016:49),

orientado por la tesis de Aristóteles sobre la poesía y la historia. La teoría de la verdad histórica y literaria de Javier Cercas tiene una notable herencia de Vargas Llosa, quien definió hace años: “la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (Vargas Llosa, 2007:24-5), y “la verdad literaria es una y otra la verdad histórica” (25).

Al margen de que en la intención de Machado convivan o no un personaje de la *Ilíada* –Agamenón, rey de los tracios- y un personaje de la *Odisea* –Eumeo, fidelísimo porquero de Ulises-, lo cierto es que, si no me engaño, el fragmento –casi una aporía-consiente varias interpretaciones, pero sobre todo dos. De acuerdo con la primera, el porquero –que sabe como el Humpty Dumpty de Lewis Carroll que las palabras tienen amo, y que en consecuencia sabe también, como Walter Benjamin, que son los vencedores lo que escriben la historia-, se declara inopinada y tranquilamente en rebeldía al no aceptar la verdad que decreta el poder, una verdad que en cambio abraza encantado su amo Agamenón, porque es la verdad que él mismo, en tanto encarnación del poder, ha impuesto como verdad única. De acuerdo con la segunda interpretación, Agamenón acata con humildad el imperio de la verdad (le parezca ésta bien o mal, le beneficie o no) mientras que el porquero lo rebate mezquinamente, porque no acepta más que la verdad que le conviene o interesa, no la que sabe que es verdad. La primera interpretación es lingüística y, en último término, histórico-política: la verdad es sólo aquello que el poder (es decir, el rey Agamenón) decreta que es verdad, y por tanto es legítimo y necesario impugnarla como hace el porquero; la segunda interpretación es epistemológica: opone al absolutismo filosófico de Agamenón el relativismo del porquero, que aparece así como prototipo de lo que Ortega llamaba “hombre-masa”, pues no acta una verdad filosóficamente irreprochable. El primer porquero es un subordinado reticente con la verdad oficial; el segundo, un listillo, un simple tramposo. El primer Agamenón es un tirano con alguna educación pero sin ningún escrúpulo; el segundo, un hombre justo y equitativo, que propone jugar limpio. La primera interpretación del fragmento contiene una vindicación de la verdad literaria, porque la verdad de la literatura es siempre una verdad insumisa con la verdad impuesta por los amos de la palabra, por quienes poseen el poder; la segunda interpretación contiene una vindicación de la verdad de los hechos, de la verdad histórica, de la verdad científica. No digo que la primera interpretación sea la correcta (tal vez lo sea la segunda; tal vez lo sean las dos, o las dos sumadas a una tercera o una cuarta); digo que este libro quiere atenerse a ella (21-2).

3. En el relato emerge muchas veces la palabra “verdad”. La mayoría de ellas la interrogación se expresa como ¿(de) verdad? (278, 280, 284, 292) en lugar de “la

verdad es” (273), “es verdad que” (282, 286), es decir, el narrador está confuso sobre la idea de verdad, aunque el relato se cierra con la confesión del protagonista “le he contado la verdad, la pura verdad” (294). Incluso cuando el protagonista clama por recuperar la vida anterior: “quiero recuperar a mi mujer verdadera y a mi hijo verdadero y mi trabajo verdadero, quiero recuperar mi vida de verdad” (292), ya no sabemos qué es lo verdadero ni qué es la verdad. Después de los rodeos y dudas sobre la propia narración, a los lectores les costará creer en el narrador y en la verdad. Por eso, como escribe el autor al final de esta cita, este cuento será una forma de rebelión frente a la palabra, un modo de interpretación de la realidad. La propuesta de Javier Cercas me confunde mucho, no solo por mi limitada comprensión de la lengua española, sino también por la aporía de su propio discurso. Cito una frase de Northrop Frye que creo que dilucida la relación entre literatura y verdad: “Literature, like mathematics, is a language, and a language in itself represents no truth, though it may provide the means for expressing any number of them” (1971:354)

Como todas las que buscan alguna forma de lealtad con la literatura, las páginas que siguen aspiran a ser palabra en rebeldía, y por eso se adhieren a la desobediencia del porquero en su pelea contra la secreta tiranía impuesta por su amo. Se trata de un combate desigual, quizá perdido de antemano, porque el porquero es sólo, como el escritor, un usufructuario de la palabra, y no su dueño, pero no puede más que suscitar simpatía el coraje discreto, irónico, temerario, astuto, alegre e insolente con que pelea contra el cinismo hipócrita, arrogante, feroz, mentiroso y solemne de la verdad de Agamenón. Contra esa verdad se ha escrito este libro (22-3).

La verdad de Agamenón relata que dos hombres homónimos que también se identifican por su apariencia física intercambian sus papeles en la vida como lo hacen muchos gemelos en las películas, pero son desconocidos en el comienzo. A diferencia de los dos cuentos mencionados anteriormente, en los que los lectores no descubrimos que tratan del *topos* del doble hasta muy al final de la narración, este hace referencia a los precedentes literarios de este tema al muy principio: “Recordé entonces una novela de Paul Auster que empieza cuando una voz urgente llama por teléfono al protagonista preguntando por Paul Auster. También recordé una novela de Philip Roth que empieza cuando un primo de Philip Roth llama por teléfono a Philip Roth a Manhattan para comunicarle que hay otro Philip Roth en Jerusalén. Recordé a Poe, a Dostoievski y a Borges” (270-1). Concretamente se refiere a las siguientes novelas: *City of Glass* (1985),

el primero de los tres textos que componen *The New York Trilogy* (1987) de Paul Auster; *Operation Shylock: A confession* (1993) de Philip Roth; *William Wilson* (1839) de Allan Poe; *El doble* (1846) de Dostoievski; “El otro” en *El libro de arena* (1975) de Borges. Se nota que en la cultura tradicional de Occidente siempre persiste esta línea de preocupación por la identidad individual. Incluso en estas obras mencionadas, las posteriores homenajean a las anteriores. El caso de *City of Glass* es muy llamativo en este sentido, pues el protagonista Quinn, escritor de *mystery novels*, los firma con el nombre William Wilson, que precisamente es el protagonista del cuento de Poe que se titula con ese nombre. Todo forma una cadena que se dirige hacia un final sin fin. El mismo tema no solo se repite en obras de distintos escritores de generación en generación, sino que el mismo escritor lo reproduce varias veces, como Javier Cercas al reescribir el *topos* del doble.

En el apartado sobre el narrador, hemos analizado dos narradores en diferentes niveles en este relato. En esta parte, nos concentramos en la narración del narrador intradieético: el personaje Javier Cercas, el escritor que ha publicado *Soldados de Salamina* con éxito, después entró en crisis, “durante varios meses de trabajo sin pausa no conseguí escribir nada que no me pareciera derivativo o simplemente malo, así que en algún momento decidí que no volvería a escribir” (274). El éxito no solo bloqueó su carrera de creación literaria sino que también destrozó las relaciones familiares y sociales del protagonista. Javier Cercas reproduce un personaje similar, que también está en crisis después del gran éxito de la publicación sobre la Guerra Civil, años después en su siguiente novela *La Velocidad de la luz*. En su trayectoria, esto es un fenómeno recurrente: esboza un cuento y después lo extiende hasta la novela.

Justamente entonces supo de la existencia de otro Javier Cercas, conserje en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, también aficionado a la literatura. Además del mismo nombre, se parecen increíblemente: “era exactamente igual que yo, mi vivo retrato, como si, en vez de tener ante mí a un individuo de carne y hueso, tuviera sólo la limpia superficie de un espejo” (276). Entonces surge la duda en la mente tanto del protagonista como del lector, ¿cuál es nuestra identidad o singularidad, además de nuestro nombre y cuerpo? Por lo tanto, la aparición del otro primero preocupa al personaje, y después decide aprovecharla para querer salvarse de su aprieto: ser otro se convierte en un modo más rápido para cambiar de vida. Cuando uno se siente perfecto,

nunca pensará ser otro, lo que suele ocurrir en momentos difíciles. ¿Pero es posible salvarse mediante ser otro? Creo que *La verdad de Agamenón* nos muestra la respuesta definitiva: imposible, va a desbaratar toda la vida, ya que el protagonista se vuelve esquizofrénico en este cuento. Como el otro Javier Cercas tampoco está contento con su vida (tal vez no existe nadie que esté totalmente satisfecho con su vida), los dos llegan al acuerdo de intercambiar sus identidades. Además de liberarse de la crisis, a veces alguien tiene ganas de ser otro solo por “el cansancio y el aburrimiento de ser quienes somos” (279). Creemos que el conserje Cercas participa por este motivo. Claro está que ambos pueden sacar partido de este intercambio: “si yo fuera él, sería menos desdichado de lo que era, porque cobraría algo de lo que había perdido, y que, si él fuera yo, también sería menos infeliz, porque conseguiría algo de lo que siempre había deseado” (278). Recuperar lo que había perdido y conseguir lo que siempre había deseado son los mejores deseos de todo el mundo, pero valiosos precisamente por su imposibilidad. Al final, estos deseos se disipan como una ilusión. Así pasa en este cuento que cierra con la tragedia.

Cuando alguien dice “eres yo” al otro, es un momento mágico. El protagonista Cercas disfruta de su nueva vida al principio, siendo padre de otros hijos y marido de otra mujer. Todo es totalmente nuevo y fresco. Se siente un farsante en los inicios, y después “como un delincuente impune, como un espía y un impostor y un usurpador y un mirón de mi propia vida” (285). Años después, Javier Cercas escribe una novela sobre la historia del verdadero farsante Enric Marco en *El impostor*. El personaje se siente feliz en su nueva vida. La única cosa que le une a su vida anterior es la escritura. Cuando su tocayo escribe y publica en su nombre, el protagonista Cercas corta el cordón umbilical conectado con su verdadera vida. Así lo nuevo se ha agotado pronto, “porque con el tiempo y la costumbre aquella vida embustera se había convertido sin remedio en mi vida de verdad” (291). Entonces el personaje Cercas confunde cuál es su vida verdadera, ¿la anterior o la de ahora? De nuevo, él querría recuperar su vida como escritor. En comparación con el doble en los primeros relatos que analizamos, este tocayo deja de ser transparente y pasivo para convertirse en usurpador codicioso hasta apropiarse de todo. Cuando el tocayo no cedió, el personaje Cercas lo mató. El cuento revela la intercambiabilidad del original y la réplica. Toda narración tal vez es “una pesadilla hermética” (294) en la cabeza contada a un psiquiatra. Nada es verdad. Dentro de las palabras solo surge la ilusión.

El personaje Cercas, además de realizar ejercicios de introspección en una identidad frágil, voluble y escurridiza, pone de manifiesto su ansiedad de ser otro. En los dos cuentos investigados, el protagonista no es consciente de la existencia del doble en los albores y después se preocupa por la invasión y usurpación del mismo. En cambio, el personaje Javier Cercas invita a la participación del doble con el fin de ocupar el lugar del otro. En vez de ser usurpado, querría suplantar al otro. Con esta impostura irreversible, el cuento se salda con la locura del protagonista, el destino parecido a otros recurrentes: la aniquilación o la muerte.

Javier Cercas no solo reescribe el mismo tema, sino que también repite la misma técnica literaria: metaficción. El libro que estamos leyendo es escrito por el tocayo porque tiene el mismo título: “es mezcla de cosas: crónicas, artículos, en fin; creo que también incluiré un cuento. Se titula *La verdad de Agamenón*” (292). En realidad, en su primera novela *El móvil* ya lo aplica, y después en la más famosa *Soldados de Salamina*.

El motivo del doble es fruto de una pesquisa profunda y de larga historia en torno a las preguntas perpetuas: ¿quiénes somos? ¿somos quienes creemos ser? Este concepto siempre gira en torno a la identidad y la unidad del individuo. Aunque la génesis del doble puede remontarse a las comedias de Plauto o antes, la constitución del doble como motivo literario, de acuerdo con una opinión indiscutible, tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, el período del Romanticismo. La escritura del doble se convierte en una tradición de la literatura occidental. Tras cien años de evolución, la reescritura de la tradición muestra como parodia. La característica de lo ominoso perdura en toda la escritura del doble. Pero a medida que la noción se altera de una situación estable a una precaria, el yo se disuelve y el individuo se fragmenta. Estos cambios se dirigen a la reflexión cognoscitiva y la interrogación ontológica, por las cuales se caracteriza la reescritura del doble de hoy, también la creación de Javier Cercas sobre este tema.

Lo fantástico

La indagación del *topos* del doble siempre conlleva una especificidad fantástica, que es un aspecto fundamental en la configuración del doble. En cuanto a la racionalidad de los mismos nombres, dos individuos idénticos físicamente no son posibles científicamente, sino algo sobrenatural. Además del caso de los gemelos, no

somos capaces de explicar este acontecimiento imposible por las leyes de nuestro mundo familiar. El doble solo puede considerarse la réplica, la duplicación del original, en que consiste lo fantástico de la escritura del doble.

En la siguiente entrevista hecha por Justo Serna a Javier Cercas, el autor niega lo infrecuente del empleo de la fantasía en sus obras sino que destaca su uso, también reconoce que ha heredado de los maestros como Borges, Julio Cortázar y Kafka:

Justo Serna: Más infrecuente en su obra es el empleo de la fantasía. Salvo en *El inquilino*, que parece un homenaje a Julio Cortázar, es raro el uso de lo fantasmagórico. Adopta una clave kafkiana en dicha novela: un orden cotidiano que se ve completamente perturbado... ¿por una percepción errónea de la realidad? O, como dicen distintos personajes de esa novela, “a veces las cosas más tontas nos complican la vida”. Esa complicación fantasmagórica de la vida que, insisto, es inhabitual en sus narraciones tiene, sin embargo, un elemento recurrente en sus obras: la duplicación, algo, por cierto muy borgiano y que llega hasta *La verdad de Agamenón*, como antes le recordé.

Javier Cercas: Yo no creo que lo fantástico sea tan inhabitual en mis libros; lo que ocurre es que está latente o escondido, o que en algún momento decidí suprimirlo de ellos. Quizá los dos autores que más he releído son Borges y Kafka. Los empecé a leer muy pronto, y aún no he dejado de leerlos. En mi primera juventud leía muchísimo a Poe, a Bioy Casares, a Cortázar, a Calvino, a H. G. Wells, todos grandes autores de literatura fantástica. Esas lecturas se reflejan en *El móvil*; en la primera edición de *El móvil*, que constaba de cinco cuentos de esos autores y de algún otro, casi todos de corte fantástico. Evidentemente, *El inquilino* es una novela casi plenamente fantástica –una pesadilla realista, la llamaría yo, más cercana a Kafka que a cualquier otro escritor-- , y el tema del doble aparece no sólo en ella, sino en alguno de los cuentos que he escrito con posterioridad, muchos de ellos inéditos. ¿Y no está latente incluso en *Soldados* y en *La velocidad*, que giran en torno al destino de dos hombres de algún modo enfrentados? No sé, a lo mejor uno de los temas de fondo de esas novelas, como lo evidentemente de *El inquilino* y de algunos cuentos, es el de la identidad, otro misterio que la literatura se propone resolver sabiendo que no puede resolverse.

Vamos a conocer cómo funciona lo fantástico en estas narrativas. Todorov señala que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1981:19). Lo fantástico suscita un efecto específico en el personaje y el lector a la vez, por eso en estas narraciones siempre cuenta la focalización limitada en vez del narrador omnisciente para que el lector se identifique con el personaje. Pero el efecto fantástico

no se crea a primera vista, sino que se efectúa gradualmente. En general, comienza por lo extraño. Después cuando se produce un acontecimiento que no puede explicar la razón, el personaje y el lector implícito perciben la vacilación entre dos interpretaciones: naturales o sobrenaturales. La literatura fantástica clásica, como la de Poe, al final conduce al terror en el lector. Pero no es condición necesaria, sobre todo, en las obras de desde el siglo XX. O con otras palabras, el terror se reemplaza por el miedo metafísico o intelectual: de índole ontológica y cognoscitiva (Martín López, 2006:63), como en las obras de Borges. Otro aspecto de lo fantástico de hoy radica en lo imaginario en lugar de lo sobrenatural. Los factores fantásticos, en su mayor parte, se atribuyen a la psicología humana, concretamente: la imaginación, el sueño o la locura. Como estas obras describen el mundo donde mueven los personajes con verosimilitud realista, es más lógico que al final de las obras las facetas inexplicables lleguen a su razonamiento; de esta manera, mantiene el equilibrio interno del relato. Eso es muy diferente a la literatura fantástica de hoy, que suele referirse a obras que constituyen un mundo mágico, sobrenatural, fantástico totalmente diferente a nuestro mundo real. Cuando sabemos que no somos capaces de explicar todo acontecimiento con la razón, tajantemente dejamos a un lado el mundo real y fundamos el otro mundo también para satisfacer el deseo inherente de vivir fuera de donde vivimos. Con la globalización, otro país exótico ya no nos atrae tanto como antes y querría uno ir más lejos: otro planeta u otro mundo desconocido. Tal vez eso puede explicar parcialmente la popularidad de la literatura fantástica y de la ciencia ficción en nuestra época.

Lo fantástico en la literatura es un tema muy amplio, también respecto al desarrollo de las prácticas literarias contemporáneas, la teoría al respecto se ajusta y se complementa con nuevos materiales. En esta tesis me limito a exponer la importancia de la participación del lector en la impresión ambigua que genera lo fantástico. El papel del lector siempre ocupa un lugar crucial en todas las obras de Javier Cercas. Incluso en sus escritos de autoficción, aunque su punto de partida suele instalarse en la experiencia o reflexión del yo, siempre existe un lector intrínseco como destinatario. Así se completa el círculo que abre con la auto-representación del yo y cierra con la identificación del tú (el lector). Eso se estampa en todas las narraciones de la autoficción.

7. EL LECTOR

El lector aparece tan pronto como se crea la escritura. Cualquier discurso escrito se destina a unos lectores determinados. Leemos por distintas necesidades o intencionalidades. Cuando somos pequeños, leemos para aprender a leer, tomando la lectura como un procedimiento de autoaprendizaje y autoevaluación de los dominios lingüísticos; en esta época leemos sobre todo por indicación o imposición de padres o profesores. La lectura de los mayores responde a necesidades de informarse, documentarse o entretenerse por iniciativa propia. Cada escritura cumplirá una finalidad de la lectura, pero la buena obra literaria tal vez va a satisfacer al lector en muchos aspectos a la vez. Javier Cercas nos advierte unos modos de leer las obras del filólogo Francisco Rico, de hecho, sus palabras nos revelan las utilidades de la buena obra literaria:

Hay muchas formas de leer a Rico: se le puede leer para obtener información, para intentar laboriosamente hacerse sabio, para entender del todo un texto y en consecuencia poder gozar de él; se le puede leer, en fin, para asistir al noble espectáculo de la inteligencia. Todas estas lecturas son probablemente genuinas; también son insuficientes: solo leerá de veras a Rico quien lo lea por el placer de leer. La razón es simple: si no me equivoco, esa es la lectura que la obra de Rico exige, como la exige la obra de cualquier otro escritor (Cercas, 2002:13-14).

Además de la enumeración de finalidades de leer la obra de Rico, Cercas expone un requisito fundamental durante el proceso de la lectura: leer con placer. Este placer que exige la lectura impulsa al lector sumergirse en el texto. No sólo se lee oración por oración y cada una se entiende por separado, sino que los lectores logran una combinación sintética de las oraciones, proyectan los objetos representados en la cabeza con imaginación o ilusión, al final aprehenden los sentidos del texto y los interpretan. Eso es la *lectura activa* que Ingarden, confronta con la *lectura pasiva* (Ingarden, 2005: 56-58). El primer modo de lectura va a ser el eje de nuestra siguiente investigación.

Los escritores mismos son los primeros que prestan atención al lector, mucho antes de la investigación en la crítica literaria. Aportan su reconocimiento al lector muchos escritores, entre los cuales Samuel Johnson comenta que "...I rejoice to concur with the

common reader; for by the common sense of readers uncorrupted with literary prejudices, after all the refinements of subtilty and the dogmatism of learning, must be finally decided all claim to poetical honours” (Johnson, 1905: The life of Gray). “*The common sense*” que Johnson pone de relieve contiene, además de sentido común, como las creencias o proposiciones que se alimentan por la sociedad, también sentido moral, así como la esperanza de la justicia, el odio a la violencia entre otras intuiciones humanas, que son la fuente de criterio de valor literario. Después Virginia Woolf retoma esta expresión del *common reader*:

The common reader, as Dr. Johnson implies, differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others. Above all, he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole--a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing. He never ceases, as he reads, to run up some rickety and ramshackle fabric which shall give him the temporary satisfaction of looking sufficiently like the real object to allow of affection, laughter, and argument. Hasty, inaccurate, and superficial, snatching now this poem, now that scrap of old furniture, without caring where he finds it or of what nature it may be so long as it serves his purpose and rounds his structure, his deficiencies as a critic are too obvious to be pointed out; but if he has, as Dr. Johnson maintained, some say in the final distribution of poetical honours, then, perhaps, it may be worth while to write down a few of the ideas and opinions which, insignificant in themselves, yet contribute to so mighty a result. (Woolf, 1925: The common reader).

Aunque todos son lectores, Woolf distingue entre lectores comunes y críticos profesionales. Los últimos leen para dar lección a los demás y construir el canon del criterio de valor literario en un período y una circunstancia determinada. En suma, sea escritor o crítico, antes de convertirse en profesional, todos los que leen en primer lugar son lectores comunes. Sin embargo, el lector común que define Woolf es diferente al lector popular que sólo realiza una lectura pasiva. El lector común de Woolf es capaz de crear un mundo imaginario por instinto mediante su lectura activa, también disfruta de esta labor creativa y experimenta en el mundo inventado por sí mismo. Más adelante nos vamos a enfocar en este transcurso de recepción del lector.

Durante la evolución de las teorías literarias, destacan dos corrientes principales: la investigación de la biografía del autor (Romanticismo) y la explicación inmanente de

los textos (New Criticism, Formalismo, estructuralismo). El proceso de lectura puede considerarse un modelo de comunicación, donde existen un emisor, un mensaje y un destinatario. Las teorías literarias mencionadas se centran respectivamente en las primeras partes de este modelo de comunicación. Pero es sabido por todo el mundo que los textos sólo cobran su realidad en el hecho de ser leídos. Sin el comportamiento de la lectura, las investigaciones literarias no son posibles ni sobre la intención del autor ni sobre el significado del texto. Por tanto, en los años setenta del siglo pasado aparece la tercera corriente de teoría: la estética de la recepción que indaga la participación colaboradora de la parte del lector. Desde entonces, también con la decadencia de autor, el lector va ocupando un lugar cada día más importante tanto en la interpretación del texto como en la creación literaria. La autoficción sale a la luz condicionada por estas circunstancias, donde el elemento lúdico nominal perdería su sentido sin la actividad confusa del lector.

Sin embargo, un lector autosuficiente, sólo puede obtener su propiedad activa en el proceso de lectura del texto. Y exclusivamente en este proceso de lectura, el texto actualiza su efecto y el lector lo capta. De este modo, el texto y el lector son los dos polos de su mutua interacción, que es el tema axial de nuestra investigación siguiente.

7.1 El proceso dinámico de la lectura

Al abrir un libro, el lector ya comienza una labor inconsciente: conectar las interrupciones, rellenar los espacios vacíos, formular las hipótesis y confirmar la validez o certeza de las inferencias, para al final elaborar la posible interpretación del discurso escrito. Como el texto está formado de segmentos, el lector participa en la lectura conectando correlaciones de segmentos. Para explicar cómo se realiza este trabajo en la actividad receptiva, Iser retoma las nociones de *protensión* y *retensión* de Husserl. Denomina el fenómeno de porvenir *protensión*, referido a la espera que se orienta a lo que viene en cada enunciado. Los recuerdos acumulados en nuestras lecturas anteriores se denominan *retensión*, puesto que estos recuerdos van a acortar la perspectiva que orienta la lectura. Es decir, aunque la lectura es una experiencia del

presente, también conecta el pasado y el futuro y se realiza mezclada por las esperas modificadas y los recuerdos transformados. En resumen, todo influye en la dialéctica de anticipación y retroacciones (Iser, 1989b: 153). Lo más llamativo consiste en que la dimensión virtual del texto se refleja en la conciencia del lector. Sin embargo, no todas las perspectivas del lector van a acertar. Un lector constituye su conocimiento de lectura a través de sus anteriores lecturas, y lo comprueba en las futuras lecturas. En la buena literatura, el lector va a satisfacer o defraudar la perspectiva que presenta el texto y la concretización de los correlatos va a funcionar con éxito o no. En la literatura trivial, al lector no le cuesta nada comprender el texto, dado que el texto no le pone ningún obstáculo de comprensión y el lector siempre satisface su expectativa sin desafío. El escritor genial va a romper los tópicos y formular nuevos desafíos para el lector, a la vez que el buen lector también quiere conocer las nuevas estrategias en la lectura. En este sentido, la autoficción exige al lector unos cambios en la forma de comprender la relación entre ficción y realidad.

Ya sabemos que el proceso de lectura es la interacción entre texto y lector, o desde otro punto de vista: la obra literaria dispone de dos polos: polo artístico creado por el autor y polo estético realizado por el lector (Iser, 1987: 44). Por lo tanto, la investigación va a abordarse desde dos puntos de vista. Por un lado, se analizarán las condiciones básicas de los efectos que produce el texto, sobre todo, las indeterminaciones o los espacios vacíos y sus actualizaciones. Por otro, vamos a indagar los elementos fundamentales que afectan a las decisiones tomadas por el lector, en concreto, el horizonte de expectativas. ¿Por qué el lector abre este libro no el otro? ¿Por qué le gusta más este capítulo que el otro? Estas cuestiones van a atenderse en las siguientes investigaciones.

7.1.1 Indeterminaciones y espacios vacíos

La complejidad del texto consiste en muchos aspectos, no sólo cada palabra tiene significación múltiple, sino que también las combinaciones de palabras y oraciones multiplican la posibilidad de significaciones. Ducrot atribuye esta complejidad a elementos no dichos que están por todo el texto (citado por Eco, 1993: 74). Eco argumenta dos motivos para explicar esos elementos no dichos. En primer lugar, un

texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él. En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa (Eco, 1993: 76). En cierto sentido, un texto siempre espera anhelosamente participaciones cooperativas, activas y conscientes por parte de lector. Esos elementos no dichos son indicadores de estas actividades. Además, lo que se muestra sólo actúa eficientemente cuando remite a lo que se calla. Lo no dicho es cruce de texto y lector. La teoría “el punto ciego” planteada por Javier Cercas en cierto sentido se parece a esta idea. La obra literaria canónica saca buen partido de estos elementos, causando el suspense entre los lectores y activando las participaciones de lector. Por ejemplo, cuando Virginia Woolf hace comentarios sobre características estéticas de las obras de Jane Austen, también destaca “lo que no está” y las “narraciones inacabadas”:

Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon character...The turns and twists of the dialogue keep us on the tenterhooks of suspense. Our attention is half upon the present moment, half upon the future... Here, indeed, in this unfinished and in the main inferior story, are all the elements of Jane Austen's greatness (Woolf, 1925: Jane Austen).

Esta concepción de elementos no dichos tiene su semejanza en la teoría de la estética de la recepción: *indeterminación* o *espacios vacíos*, entre los cuales el último hereda del anterior. Ingarden es el primero en plantear la noción de *indeterminación*, después desarrollada por Iser que elabora su propia noción de *espacios vacíos* con algunos giros.

Lugares de Indeterminación

A la luz de la fenomenología de Husserl, Ingarden demuestra que la obra de arte literaria es un objeto complejamente estratificado o multiestratificado y clasifica cuatro estratos:

- a) el estrato de los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior;
- b) el estrato de las unidades semánticas: sentidos de enunciados y sentidos de grupos enteros de enunciados;
- c) el estrato de las objetividades representadas, en el cual aparecen objetos de diversos tipos expuestos en la obra;
- d) el estrato de los aspectos esquemáticos, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por las frases. (Ingarden, 1989: 35).

Denomina “al aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto, lugar de indeterminación” (Ingarden, 1989: 37). Todo objeto, suceso, persona, paisaje etc. representado en el texto implica muchos lugares de indeterminación. Él cree que el texto, al ser una forma de simulación del mundo real, no es la copia identificada ni repetición a una referencia sino la representación esquemática. Lo que presenta en el texto se reduce a los elementos selectivos de objetos, de personas y de mundo. Igual que lo que hemos analizado en el apartado de personaje, muchas veces no se mencionan los rasgos, aspectos biográficos de las personas representadas en la obra literaria. Los lugares de indeterminación no sólo son una estrategia textual sino que también son imprescindibles en la obra literaria. Recordamos que Julio Cortázar describe cómo suben las escaleras los cronopios con todo detalle. Nadie puede seguir las indicaciones explicadas en el cuento para aprender cómo subir las escaleras, que nos vuelven locos con tantos pormenores. Aunque ello suele considerarse como extrañamiento de la literatura, podemos entenderlo desde otra perspectiva, que las omisiones pertinentes son razonables en la representación del mundo.

En cuanto al mecanismo económico del texto, especificamos unas razones concretas por las que no es aconsejable indicar explícitamente todos los detalles posibles. En primer lugar, en muchas ocasiones no necesitaría estar determinado directamente, algunas cosas se revelan indirectamente o implícitamente en la experiencia del lector. Por ejemplo, en la lectura de un texto común, cuando leemos las descripciones de los objetos con que nos familiarizamos en la vida cotidiana, aunque hay manchas de indeterminaciones, los concebimos fácilmente e incluso sólo a través de la alusión de su mero nombre. Ahora nos imaginamos en la lectura de un texto de ciencia ficción, cuando se menciona un objeto extraterrestre que el hombre no tenemos

ni idea, es natural que se exija mayor determinación. Es decir, en diversos contextos existen diferentes grados de indeterminación.

En segundo lugar, avanzamos un poco más: incluso en el texto de ciencia ficción hay posible claridad y exhaustividad, pero la multiplicidad infinita de determinaciones de los objetos representados sigue vigente. La dialéctica de la determinación y la indeterminación siempre existe. Cuando la determinación se logra en cada caso, a la vez hace aumentar proporcionalmente la cuota de indeterminación. “Cuanto más un texto afina su retículo de presentación y esto equivale: cuanto más plurales son las perspectivas esquemáticas que proyecta el objeto del texto, tanto más inequívocamente crece su indeterminación” (Iser, 1987: 266). Este fenómeno pasa a menudo en las poesías. Por ejemplo, en *20 poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, el verso “cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme” con tres expresiones pone en cuestión qué clase de cuerpo es. Aunque más descripciones incluyen más detalles, también son sugerentes, evocando diferentes efectos en distintos lectores. En este sentido, el texto se ha vuelto indeterminado en el proceso de intentar ser determinado.

Además, Ingarden insiste en que la obra literaria es “una formación esquemática”. “algunos de sus estratos, especialmente el estrato de las objetividades representadas y el estrato de los aspectos²⁹ contienen lugares de indeterminación” (Ingarden, 1989: 36). Se observa que los lugares de indeterminación principalmente se sitúan en el tercero y cuarto estrato de la formación de obra literaria. En este último estrato, los aspectos están preparados para que el lector experimenta de un modo concreto y efectivo. Los aspectos esquemáticos sólo nos aportan estructuras constantes por medios lingüísticos, pero es bien sabido que la experiencia vívida del hombre abunda en diversos sentidos. Para aclarar este problema tomemos como ejemplo el pasaje más importante en *Soldados de Salamina*. Cuando el soldado republicano se enfrentó a Sánchez Mazas cara a cara, el instante es estático, sin diálogo entre los dos. Para captar la percepción concreta, el

²⁹ Los aspectos son aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado, y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta, o, al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo (Ingarden, 1989: 41). Empleo aquí la expresión aspectos en un sentido muy amplio, que abarca no solamente los aspectos, objeto de experiencia por el sujeto de la percepción sensible, sino también los aspectos que acusan la aparición de propiedades y estructuras de individuos psico-físicos reales, independientemente de si se experimentan en la llamada percepción interna o en la aprehensión de la vida mental de otros (notas abajo en la página 40).

lector puede imaginarse esta escena por aspectos sensoriales: el silencio que domina en el bosque sólo interrumpido por la lluvia, el cansancio por la persecución y la fuga, el frío invernal agravado por la lluvia. El lector experimenta y concreta esta escena con fenómenos de sonidos, de visión, de tactos, etc. En cuanto a este acto de concretar, “a esta determinación complementaria llamo concreción” (Ingarden, 1989: 38).

La noción de concreción es otra aportación de la mayor importancia de Ingarden para la teoría de la estética de la recepción. Combinados dos conceptos, resumimos que la concreción es modo de llenar, o mejor dicho eliminar los lugares de indeterminación en el texto. Más adelante, Iser reutiliza este concepto pero modifica su uso para referirse a la combinación de los espacios vacíos en vez de suprimirlos.

Frente a los lugares de indeterminación en el estrato de los objetos representados, Ingarden nos aporta dos posibles maneras de lectura. Primero, el lector pretende identificar las indeterminaciones y dejarlas inacabadas con el fin de aprehender la estructura de la obra. Este tipo de lector ya lee como los críticos literarios. Segundo, el lector pasa estos espacios indeterminados rápido, rellenándolos involuntariamente con determinaciones no justificadas por el texto (Ingarden, 1989: 38). La mayoría de los lectores leen de un segundo modo, con un término acuñado por el mismo teórico, es el de concretización. Aunque no somos conscientes de esta concretización, es natural la tendencia a aprehender el texto complementando las indeterminaciones durante la lectura. Comparada con la concretización de los objetos representados, la concretización de los aspectos es lo más necesario y más importante para la aprehensión estética de la obra estética.

El lector realiza la concretización de los lugares de indeterminación “con detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción y su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas” (Ingarden, 1989: 42). Estos se pueden sintetizar en otra noción *horizonte de expectativas*, que después vamos a abordar. No es el texto que impone que el lector lo haga sino que el lector completa las indeterminaciones por su iniciativa, pero de hecho estos lugares en blanco estimulan al lector en la comunicación con el texto.

Como hay lugares de indeterminación de diferentes importancias, las diferentes concretizaciones no son de igual valor ni recomendables por igual, aunque

generalmente todas son admisibles en cada caso determinado. Alguna concretización puede enfatizar la profundidad del personaje y la originalidad de la reflexión del texto, mientras otra puede conducir el texto al estilo superficial y trivial. Las modificaciones que provocan los modos diferentes de concretización pueden ser ventajosas o perjudiciales desde el punto de vista de su corrección o falsa como desde la perspectiva del valor estético clásico.

Sin embargo, en las investigaciones de Ingarden, los espacios indeterminados son estímulo sugestivo de complementación en el proceso estético, mientras que la concretización sólo consiste en la actualización del texto por parte de lector y deja de ser una comunicación recíprocamente. Restringe los modos de concretización en virtud de las normas de la aprehensión estética clásica de la armonía³⁰. De este modo, no renueva su enfoque en la interacción entre texto y lector. Por eso, el valor estético continua como “un espacio vacío central en el sistema de Ingarden” (Iser, 1987: 276). El valor estético que postula Iser se describe la lectura como un proceso de un efecto cambiante, de carácter dinámico entre texto y lector (1987: 176). Por otro lado, Ingarden expone que hay concretización correcta o falsa, de esta manera, el acto de concretizar los lugares de indeterminación deja de ser dinámico para alcanzar la armonía polifónica en la concepción clásica de la obra literaria.

Los espacios vacíos

Por eso, aunque Iser sigue la reflexión de Ingarden, al principio pone de relieve el diálogo interactivo entre texto y lector. Aprovecha la noción de *indeterminación* y la extiende hasta los *espacios vacíos* como las estructuras de indeterminación en el texto. Iser sostiene que los espacios vacíos muestran más la capacidad del lector para ocupar un espacio determinado que la indeterminación de los elementos textuales. La concretización de lugares de indeterminación planteada por Ingarden es un modo de complementación o de relleno, mientras que Iser subraya la exigencia de combinación de los esquemas que se interrumpen por los espacios vacíos. Los espacios vacíos incitan la representación imaginaria en la conciencia del lector para articular estos huecos

³⁰ Se considera que la conciencia del lector es suministrada exclusivamente por el texto y el texto se fabula desde sí mismo frente a la conciencia de sus lectores. Esta teoría de estética insiste en que la comunicación sólo es representable en la vía unidireccional entre texto y lector (Iser, 1987: 175-177).

dejados en blanco entre los esquemas del texto. Él considera “los espacios vacíos como potencial de ensamblaje dejado en blanco” (Iser, 1987: 280). Mediante este modo de constitución del texto, da coherencia al texto y también da sentido a la coherencia. A continuación, vamos a investigar las ideas modificadas de Iser para definir los espacios vacíos y concretización.

Considerando el texto literario desde fuera, Iser considera que el texto literario no se conforma completamente ni a los objetos reales del mundo real ni a las experiencias propias del lector. Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. En segundo paso, Iser comparte las mismas razones para explicar la indeterminación en los objetos representados y los aspectos esquematizados que Ingarden. La determinación y la indeterminación enlazan en el texto con estructura y funcionan mediante la ordenación dialéctica. Estas estructuras centrales de indeterminación en el texto son sus espacios vacíos (Iser, 1987: 280).

Iser nos muestra dos funciones de los espacios vacíos como condiciones de comunicación. Por un lado, marcan el choque entre los distintos esquemas del texto, ahorrándose así las conexiones (Iser, 1989c: 198). La *continuidad fluida*, como principio imprescindible en los actos cotidianos de percepción, se rompe por los espacios vacíos en el texto y se recobra sólo por la actividad representativa del lector. El lector normaliza los espacios vacíos con referencia a las experiencias individuales. Esta concretización da la posibilidad de conectar el texto con las experiencias propias o con las propias representaciones del mundo. Habrá dos posibilidades extremas de reacción del lector: o bien aparece el mundo del texto como maravilloso porque contradice todos nuestros conocimientos comunes, o bien aparece como banal porque se corresponde perfectamente con ellos. Ciertamente los espacios vacíos no sólo se ocultan en el repertorio del texto, sino que también se expresan en la estrategia del lector. Cuando el lector penetra en el texto con su actividad mediante estos espacios vacíos, la experiencia ajena en el texto va a convertirse en la experiencia propia del lector. Cercas ha afirmado esa idea: “Yo leo para que me cambien, para ser otro” (Castañeda, 2003 citado por Lluch, 2004:294). Eso es donde el lector saca máximo provecho de la lectura. Antes, sólo la lectura nos ofrece estas experiencias que son imposibles en la vida real, pero actualmente la película, la tele y la realidad virtual, en este sentido, nos satisfacen con mayor verosimilitud en todos los órganos sensoriales. En cierto sentido, la lectura

viene decayendo en nuestra época, cuando su atracción se reemplaza por otros medios tecnológicos.

El proceso de lectura siempre tiene algo conectado con nuestras experiencias. Pero ello no equivale a una lectura arbitraria totalmente depende del lector. Las diferentes experiencias de la misma lectura no sólo se deben a la particular situación del lector, sino que también el texto contiene las condiciones de las diferentes realizaciones. Los enunciados dados en el texto funcionan como manifiesto para representar al lector la conexión latente entre los espacios vacíos sin traducción verbal. “Todo texto literario incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria.” Estos forman lo que se ha llamado *el repertorio* del texto (Iser, 1989b:159).

Por otro lado, los espacios vacíos designan al lector la apertura de las perspectivas internas del texto (Iser, 1989c: 198). Un texto literario es un conjunto de perspectivas cambiantes, dispuestas por el narrador, los personajes, la acción, a veces directamente el lector. El lector en el transcurso de lectura no puede manejar todas las perspectivas simultáneamente, sino que mirará desde una hacia otra. Entonces los espacios vacíos organizan el cambio de perspectivas del punto de vista del lector. Mediante estas perspectivas estratificadas, los enunciados se proyectan en la conciencia receptora del lector. Cuando permanece una perspectiva determinada, se tematiza una posición. Consecuentemente, cuando se cambia el punto de visión, la relevancia temática anterior se perderá y constituye un espacio vacío. Aquí ocurre el juego de tema y horizonte. Tomamos un ejemplo para una mejor comprensión. Cuando el lector mira un personaje desde el punto de vista de un comentario del narrador, el personaje es tema, y el comentario es horizonte. Un horizonte dado de antemano es necesario para la comprensión de un tema. De esta manera, el espacio vacío de la pérdida de relevancia temática ofrece la orientación para la comprensión.

Sin embargo, en cierto sentido, los espacios vacíos también limitan la participación del lector con respecto a los hechos determinados, sólo permiten unas alternativas de representación. Por ejemplo, en la buena propaganda y publicidad, sólo dejan los espacios vacíos de la decisión sí/no, por tanto, el lector sólo puede conseguir el resultado deseado diseñado por el emisor. Por diversos tipos del discurso, los espacios vacíos existentes se pueden clasificar por la utilidad política, comercial y estética. Para

el propio texto literario, los espacios vacíos interrumpen la propia coherencia del texto, pero motivan las actividades de representación del lector para completarla.

7.1.2 El horizonte de expectativas

Como explica Iser, las configuraciones significativas del texto consisten en la individualización del lector de los objetos y esquemas en el texto mediante su conciencia, sus intuiciones temporales, sus experiencias. Iser resume los elementos como expectativas, actitudes y anticipaciones del lector y define las primeras como la condición básica (Iser, 1989b: 157). Proyectamos las expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones polisémicas se van reduciendo, de este modo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa.

Jauss también plantea el concepto de *horizonte de expectativas* como el eje central de su teoría de estética de la recepción, pero las expectativas en su término incluyen todas las categorías como las expectativas, actitudes, conciencia y experiencias de Iser. Jauss no es el primero en utilizar la expresión horizonte de expectativas, sino que lo hereda de la idea *el horizonte de pregunta y fusión de horizontes* de Gadamer, quien no entiende el horizonte como fijo y cerrado, sino algo que va cambiando históricamente.

El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado, del que vive toda vida humana y que está ahí bajo la forma de la tradición, se encuentra en un perpetuo movimiento. No es la conciencia histórica la que pone en movimiento al horizonte limitador; sino que en la conciencia histórica este movimiento tan sólo se hace consciente de sí mismo (Gadamer, 1988: 375).

Gadamer expone que toda experiencia humana está determinada por la estructura de la pregunta, el conocimiento y la comprensión también es así. Hacer preguntas supone siempre introducir una ruptura en el ser de lo preguntado, o abrir algo. La apertura de lo preguntado significa que no está fijada la respuesta. Pero la apertura de la pregunta también tiene su delimitación que se implica por *el horizonte de pregunta*.

De este modo, la pregunta tiene su sentido y conduce a su respuesta. La relación entre texto y lector funciona de modo parecido a la lógica de pregunta y respuesta. En palabras concretas, comprender un texto es como comprender una pregunta. El lector en este proceso de comprensión da su opinión al texto en el terreno de lo abierto de la pregunta. A la vez, para poder dar respuesta a la pregunta que le plantea el texto al lector, pretende interrogar al texto desde su horizonte de preguntas (sus determinadas condiciones históricas y epistemológicas) y percibe sólo algo que tiene que ver con sí mismo. Lo cierto es que el texto nos da su respuesta, aunque no es suficiente para cerrar toda la pregunta. Eso es la forma dialéctica de pregunta y respuesta entre texto y lector, también es el círculo hermenéutico. Dicho de otra manera, la interacción entre texto y lector es semejante a la relación recíproca de una conversación. Es cierto que un texto no nos habla automáticamente sino que somos nosotros quienes lo hacemos hablar con nuestra iniciativa (Gadamer, 1988: 456). La noción de *la fusión de horizontes* consiste en el conjunto del horizonte de texto y el de lector.

En el sentido de la lógica de preguntas y respuestas, Cercas ya aporta su entendimiento. Como sabemos, Cercas formula con frecuencia en sus novelas unas preguntas de la manera más compleja posible pero pocas veces nos da respuesta clara, taxativa, sino una respuesta ambigua, contradictoria, esencialmente irónica, pero no un sí o un no. El ejemplo más representante es en *Anatomía de un instante* una serie de preguntas, como ¿Por qué Carrillo, Gutiérrez Mellado y Suárez no se tiran al suelo sino que se quedan en pie en aquel momento? En diversas entrevistas, Cercas nos repite sus razones sobre esta estrategia de creación, que coinciden en gran parte con lo que Gadamer insiste sobre la importancia de las preguntas:

Este libro nació, como todos los que he escrito, de la necesidad no de dar una respuesta sino de formular adecuadamente una pregunta. A mí me parece que en la literatura la verdad está en la pregunta, no en la respuesta, y por lo tanto la pregunta tiene que formularse de la manera más perfecta posible (Trejo, 2009: 57)

Cuando Virginia Woolf habla sobre la ficción moderna, pone de relieve las novelas rusas. En comparación con el materialismo de los novelistas británicos, los novelistas rusos alcanzan lo más profundo de la naturaleza humana. En cuanto a concluir esta mentalidad rusa, Woolf reconoce que es imposible dar una conclusión explícita ya que nunca existe una respuesta explícita a los problemas en nuestra vida. Su reflexión sobre

este tema también converge en la dialéctica de pregunta y respuesta: “It is the sense that there is no answer, that if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation that fills us with a deep, and finally it may be with a resentful, despair.” (Woolf, 1925: Modern Fiction). Atraído por la pregunta, el lector cae en el abismo sin fondo durante la persecución de la respuesta. Insistimos en que cada pregunta tendrá su respuesta, dado que cuando sufrimos una frustración en la vida, pretendemos conseguir respuestas por medio de la lectura. De hecho, la obra literaria que se precipita a darle respuesta resultará trivial al final, mientras que la otra que se parece a la vida sin resolución nítida será de mejor calidad. La paradoja existe en todos los aspectos.

Basándose en la reflexión hermenéutica de Gadamer, Jauss propone sus propios términos para fundar la nueva teoría de la estética de la recepción. Aporta así su primera definición de *horizonte de expectativas*:

El análisis de la experiencia literaria del lector se salva del apremiante psicologismo si describe la recepción y el efecto de una obra en el objetivable sistema de referencia de las expectativas, que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, es el resultado de la comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas, y de la oposición entre lengua poética y práctica (Jauss, 1987: 76).

No tardó mucho en reconocer que esta definición no fue totalmente adecuada y ha producido equívocos. Luego pretende aportar una definición más explícita. Considera la experiencia literaria del lector como “el efecto como concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario—como proceso de mediación o fusión de dos horizontes” (Jauss, 1987:77). Según propone Jauss, la fusión de horizontes contiene el horizonte de expectativas intraliterario y extraliterario. El primero se destina a las orientaciones previas que recibe el lector y acompañan al texto, así como el supuesto conocimiento que el lector dispone del género o modalidad textual que corresponde al texto, la experiencia y la temática de obras anteriores. Este horizonte de expectativas puede considerarse como el horizonte de texto, que es previsible.

El acto del lector al texto es siempre a la vez receptivo y activo. La experiencia literaria del lector no sólo se proyecta en tal texto, sino que también incide en su

comportamiento social. Por tanto, además del horizonte de expectativas implicado por el texto, hay otro horizonte extraliterario prescrito por un mundo determinado. El lector sólo puede constituir el significado actual del sentido potencial del texto “en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas” (Jauss, 1987:77). Aunque este es horizonte de lector, estrictamente también es horizonte social, que viene dado por el contexto en el que se sitúan los lectores, puesto que cada lector es subjetivo y tiene su particularidad, en cuyo horizonte existe alguna imprevisibilidad relativa.

Por último, Jauss también alude a la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico respecto de este problema, pero aún no está investigada explícitamente (Jauss, 1987:77). Tampoco abordamos este problema en este trabajo.

De hecho, estos dos horizontes no se distinguen explícitamente, sobre todo, en el horizonte extraliterario se mezclan muchas experiencias literarias. El mundo a nuestro alrededor también se construye en parte por las experiencias literarias, también el individual, especialmente el lector que lee mucho. Y estos horizontes no son permanentes, sino fluctuantes. En este sentido, cabe destacar el horizonte aportado por el lector, que es posible alterar durante el flujo de la lectura. En último lugar, dos horizontes se fusionan y van en contra o a favor, también generan nuevos horizontes.

Con el horizonte de expectativas, somos capaces de dar razones a por qué un texto no es recibido igual por este lector que por el otro, por lectores del pasado que por los de la actualidad.

Este horizonte de expectativas deja mucha influencia cuando el lector lee obras de autoficción. Actualmente, aunque este neologismo autoficción aparece constantemente en la prensa y en las lecturas populares, es verdad que pocos lectores lo comprenden explícitamente, como incluso en el ámbito crítico de literatura se quedan muchos equívocos sobre su definición. Cuando ahora la autoficción no se reconoce como un género independiente de novela y autobiografía, la mayoría de los lectores sigue su horizonte de expectativa de los últimos géneros literarios, tomando lo que cuenta en el

texto como totalidad ficcional o factual. La contradicción entre dos horizontes entre texto y lector obliga al último a ajustarse su expectativa de este género hasta que el lector conozca cómo funciona este estilo de textos. En las futuras lecturas, va a aplicar su renovado conocimiento, por este medio, el lector construirá el nuevo horizonte de expectativas. Sin embargo, la contradicción no es explícita en el propio texto. El lector sólo la nota por medio de las fuentes extraliterarias, como el paratexto dividido en epitextos (publicidades, catálogos o entrevistas) y peritextos (título, prólogo o epílogo) (vamos a abordarlos en el otro apartado). Cuando el lector lee los textos de la autoficción como novela o autobiografía, disfrutará también pero perderá la vocación lúdica y la confusión por las que se caracteriza la obra de autoficción. Desde otro punto de vista, el texto de la autoficción tiene distintas formas de leer entre los lectores comunes.

7.2 Sustrato empírico del lector

Al hablar del proceso de lectura, ahora volvemos al papel del lector. Desde hace tiempo la crítica literaria ya ha clasificado diversos tipos de lector, comenzando por el lector real y el lector abstracto. La diferencia de unos a otros reside en la gradación entre el sustrato empírico y la construcción en el texto, según su cercanía a los objetivos del conocimiento o a las afirmaciones realizadas del efecto literario.

En las anteriores teorías literarias, el lector concreto se considera pasivo en vez de activo, no sujeto sino objeto, que sería enseñado y reformado. La dirección de la comunicación de este período discurre en el sentido único del autor o el texto al lector. Por eso, la parte de lector no llama la ninguna atención a los críticos en aquellas épocas. Un desplazamiento se puede observar en la teoría de la estética de la recepción. La comunicación unilateral se ha convertido en la interacción entre el texto y el lector hoy. Sin embargo, reconocemos que en tal actividad productiva sin duda alguna existen unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación (Iser, 1989: 150). Estos casos exceden nuestra investigación.

En primer lugar, vamos a examinar las capacidades que debería manejar un lector para realizar la comprensión e interpretación en el proceso de lectura. Vamos a definir a los lectores capaces como lector competente. Es imposible exponer todos los rasgos que posee el lector competente en el grado óptimo. Nos limitamos a enumerar los requisitos básicos que resultan necesarios durante el transcurso de lectura.

1. Competencia de la lengua con la que el texto se escribe.

Un analfabeto sin duda alguna no es capaz de leer nada. A partir de ahí, los distintos niveles de lenguas que domina el lector como la lengua materna o una segunda lengua extranjera afectan mucho a su comprensión del texto.

2. Competencia textual.

Es decir, conocimientos suficientes para establecer las relaciones semánticas. Estos conocimientos incluyen la morfología, los grupos léxicos, posibilidades de combinación de oraciones o construcciones, las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración, dialecto, modismo, terminología de otro tipo, etc.

3. Competencia literaria, que integra tres bloques y tipos de saberes

- a. Saber cultural-enciclopédico, compuesto por códigos culturales extensos: símbolos, figuras y relatos mitológicos, clichés literarios, alusiones literarias, *topoi* y otros lugares comunes a los que toda cultura alude para su transmisión e implicación.
- b. Las modalidades del discurso (programas discursivos, géneros, peculiaridades textuales literaria...) junto a una muestra de estructuras textuales.
- c. Saberes estratégicos. Desde la activación de diversas lógicas (de la fantástico, de lo verosímil, de lo ficticio, de lo real...) que son necesarias para leer diferentes tipos de textos hasta los específicos de descodificación y los más complejos de interacción y cooperación receptora. (Mendoza, 1998:182)

Los primeros dos requisitos reflejan la capacidad de la lengua y su gramática para un lector. Los dos están estrechamente relacionados y son los factores más fundamentales para la comprensión de la lectura. No sólo un texto está incompleto sin ser leído, sino también cualquier mensaje lingüístico como las oraciones, e incluso los términos aislados. Eco expone unos motivos para explicar la complejidad de la interpretación.

- a. El carácter infinito de la interpretación.
- b. La temática del entrañe³¹.
- c. La relación entre propiedades necesarias, esenciales y accidentales. Cuando una palabra tiene polisemia, cómo elegir su significación es un problema según el contexto (Eco, 1993: 74).

El texto, como una cadena de dispositivos expresivos, es mucho más complicado que las frases o palabras sueltas. Leer es bastante más que saber reconocer cada una de las palabras o las oraciones que componen el texto. Para conseguir la significación del texto, el lector competente por lo menos no es analfabeto, y además, acumula su experiencia de lectura y produce las expresiones que ha leído en los textos literarios.

En cuanto a la competencia literaria, es muy difícil definir sus rasgos concretos. Algunos lectores son grandes aficionados a unos géneros literarios determinados, y a los lectores que sólo se centran en la narrativa les costaría trabajo la lectura de poemas. E incluso la poesía varía según dónde y cuándo se producen los poemas. Un especialista de un tipo determinado de poemas a lo mejor no sería capaz de comprender los otros. Sobre todo, en la literatura de hoy existe la mayor diversidad tanto en géneros como en estilísticas. La competencia literaria se reduce a los requisitos de un específico género entre un determinado grupo de lectores. Este problema ocupa un lugar capital en la recepción de las obras de la autoficción: ¿Cómo consideran los lectores los textos de la autoficción? ¿Los toman como ficción o verdad, los leen como novela o autobiografía? Todo esto será el eje central de la investigación sobre la recepción entre los lectores, que vamos a abordar más adelante.

Además de las competencias que debería poseer un lector para la comprensión del texto, sobre todo un sentido de la comunicación, por otro lado tenemos en cuenta la personalidad, la biografía personal (las condiciones de existencia, ideología, circunstancias de vida, educación, nivel cultural, temperamento, sexo, relaciones con las artes, intereses estéticos) entre otros elementos individuales para la interpretación. La comprensión es el primer paso de la lectura. Después de descodificar los signos lingüísticos, leer es, sobre todo, interpretar. El contenido del texto realiza la interacción

³¹ Entailment, término lingüístico, se refiere a la relación entre dos palabras o frases cuando la verdad de uno A postula la verdad del otro B. Por ejemplo, cuando consultamos en la RAE qué significa la palabra *carabela*, la definición nos dice que es antigua embarcación ligera, con una sola cubierta, espolón a proa, popa llana y tres palos, con cofa solo en el mayor, entenas en los tres para velas latinas, y algunas vergas de cruz en el mayor y en el de proa sin desentrañar las propiedades semánticas de *embarcación*. La relación entre *carabela* y *embarcación* es de entailment.

con los saberes del lector, que aporta sus conocimientos culturales, sociales y vivenciales, sentimientos y experiencias, etc. Cuando el lector constituye los significados del texto, el proceso de lectura ya se termina. Los elementos de la competencia literaria y la personalidad del lector corresponden a los horizontes de expectativas de que tratamos antes.

Tanto las competencias semánticas y literarias como la personalidad del lector están abiertos a la objeción de subjetivismo de la teoría de la recepción. Por otra parte, las investigaciones centradas en cada lector individual provocan muchas dificultades para su aplicación. La lectura es un acto personal e íntimo. Exclusivamente el propio lector sabe hasta qué grado ha entendido o no un texto y sólo el lector conoce las particulares dificultades de comprensión que ha encontrado y el modo y las estrategias a que ha recurrido para resolverlas. También el propio lector a veces no es consciente de los métodos y los recursos que aplica en la lectura. Por eso, la mayor parte de la teoría de recepción radica en un conjunto de lectores de una época o de lectores abstractos, cuya construcción es más objetiva y general en el texto. Por consiguiente, vamos a investigar unas clases de lectores para la construcción significativa del texto.

7.3 La construcción del lector en el texto.

El lector ideal, el lector modelo y el lector implícito

El lector ideal es perfecto para el autor. Es decir que un lector ideal sería capaz de decodificar todo lo que escribe el autor en el texto, en otras palabras, un lector ideal debería compartir el mismo código de signos que el autor. Este código no es una entidad, sino un sistema complejo de diversas reglas. Los códigos de cada uno se diferencian de los del otro, totalmente o en parte. Es imposible que en el mundo humano uno pueda conocer el pensamiento del otro, ni él mismo tiene esa capacidad. Lo que procesa en la mente se modifica sin cesar cuando recibe nuevas informaciones y cuando los recuerdos discurren. La comunicación sirve para resolver esta deficiente comprensión mutua entre el emisor y el destinatario.

Por lo postulado, la única posibilidad es que el mismo autor sea su lector ideal. Pero cuando el lector se identifica con el autor, los efectos del texto no van a funcionar. Por lo tanto, el lector ideal es una ficción.

Frente a la imposibilidad del lector ideal, Eco expone la noción de *lector modelo* que es “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el autor] y de moverse interpretativamente, igual que él [el autor] se ha movido generativamente” (Eco, 1993: 80). A veces, si un lector no posee experiencia de algunas estrategias literarias, el texto tiene la responsabilidad de constituir a sus supuestos lectores. Eco plantea este concepto no para un lector real sino como estrategias textuales. Tanto el autor como el lector están presentes en el texto, el primero se manifiesta como un estilo filosófico o una hipótesis interpretativa y el último es sólo la capacidad intelectual de compartir el estilo del primero en su actualización (Eco, 1993: 88-89).

Al analizar tres tipos de lectores: el archilector de Riffaterre, el lector informado de Fish y el lector pretendido de Wolff, Iser destaca *el lector implícito*³². A diferencia de los tres tipos mencionados de lectores que fundamentan a distintas medidas en un sustrato empírico, el lector implícito no posee una existencia real, encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores y se funda en la estructura del texto mismo (Iser, 1987: 64). A partir del punto de vista de Jauss, el lector implícito se define por el horizonte de expectativas intraliterario, de manera que difiere del lector explícito, que se caracteriza por su código histórico, social y biográfico (Jauss, 1987: 78). Concluimos que el lector implícito tiene prioridad hermenéutica sobre su existencia material. Esta noción pone de relieve la parte objetivable del lector particular, mientras que no elimina las condiciones subjetivas y dependencias sociales, sino que las pospone y al final realiza el proceso de transformación de la estructura del texto a la experiencia del propio lector. El concepto del lector implícito es un modelo transcendental.

³² La noción de Iser diverge del mismo término el lector implícito de Booth que expone en 1961 como correspondiente al autor implícito. El lector implícito de Booth designa a la imagen del destinatario que tiene el autor cuando escribe. Aunque no representa en el texto, el lector implícito de Booth, de hecho, refleja la función del texto.

Aunque hay algunos matices en varios tipos del lector, en suma, todos se concentran en el efecto del texto. Ahora hacemos una breve explicación de estas nociones, y en cuanto a los análisis de los textos concretos, volveremos a emplearlas.

7.4 Reflexión sobre el lector de Javier Cercas

Javier Cercas desde la adolescencia ya era un lector apasionado. Ha acumulado muchas reflexiones sobre el acto de leer. Sobre todo, subraya en repetidas veces la importancia de releer. En su primera novela, ya muestra su actitud: “Sospechaba que leer es un acto de índole informativa; lo verdaderamente literario es releer” (2003:18). Como escritor que saca mucho partido de las lecturas, Cercas expone la dialéctica entre leer y escribir y los papeles intercambiables entre escritor y lector. Muchos grandes escritores tanto en inglés como en español han dejado influencia en su creación literaria, entre los cuales Jorge Luis Borges es de la mayor importancia. En la siguiente cita sobre el comentario hecho sobre la obra de su favorito escritor argentino, Cercas centra sus reflexiones sobre estos problemas:

Uno de los muchos lugares comunes que todavía aíslan la obra de Jorge Luis Borges de muchos de sus potenciales lectores afirma que se trata de un escritor para escritores...La realidad es que Borges es un escritor para lectores: no solo porque él se sintiera antes lector que escritor, un oficio este último que juzgaba menos intelectual y más indigno que el primero; también porque el impulso infalible que produce la lectura de Borges no es el de escribir, sino el de leer todo lo que él ha leído, lo cual es desde luego imposible. Claro está que, como todo gran escritor, Borges crea su propio lector, un lector minucioso y hedónico, encarnizadamente entregado a una lectura a brazo partido, que es la única que permite extraer de su obra todo el placer incomparable que alberga (2006: 221).

Por último, al hablar tanto sobre la participación activa del lector, cabe exponer la discrepancia entre la creación literaria de escritor y la recepción del lector en el sentido activo. Casi cualquier autor aspirante a gran escritor pretende ensayar nuevos métodos o modas de creación, pero el lector popular es relativamente pasivo, puesto que tarda mucho en identificar las nuevas corrientes literarias. Por ejemplo, las obras de flujo de conciencia hasta ahora no tienen buena acogida entre los lectores populares. Eso se debe

a las diferentes iniciativas por dos partes. En el ámbito literario, el escritor escribe por interés económico o intelectual, pero el lector lee por diversión casi siempre y por investigación en un ámbito muy limitado. Cuando casi todos los escritores son vanguardistas, los lectores todavía se quedan muy atrás. El trecho entre las dos partes sigue extendiéndose. Por otro lado, a medida que desarrolla la teoría de la recepción y la muerte del autor, el lector cada día disfruta de su puesto en una zona cómoda. La mayoría no tiene muchas ganas de probar nuevas lecturas o las leen en las formas acostumbradas. Por ejemplo, muchos lectores consideran verdadero lo que cuenta el narrador homónimo al autor en la autoficción. Tal vez al cabo de unos intentos fracasados, se volverán conscientes de estas nuevas estrategias en las obras de autoficción.

8. TODA LA AUTOFICCIÓN

Al ser un fenómeno muy llamativo y representativo y universal, muchos teóricos y críticos han aportado sus puntos de vista a la teoría de la autoficción. Aunque no son sistemáticos ni integrales, nos ofrecen diversos puntos de vista para conocer esta delicada problemática. A continuación, vamos a enumerarlos, y después vamos a volver a mi propia investigación sobre el mismo tema.

Tzvetan Todorov

En los artículos³³ que tratan de la enseñanza escolar de la literatura, Todorov hace un recorrido del cambio de las tendencias de la literatura hacia el reduccionismo. En este análisis de la evolución de las corrientes literarias, Todorov nos propone su punto de vista sobre el origen de la autoficción.

En las primeras décadas del siglo pasado, la investigación literaria mayoritariamente se limitaba al enfoque externo: biografía del autor, difusión e impacto entre sus contemporáneos, antecesores y precursores, posibles prototipos de los personajes, entre otros contextos históricos, ideológicos y estéticos. Es de sobra sabido que estos son elementos periféricos de la obra literaria. No tarda mucho en aparecer de un cambio radical de un extremo al otro. El análisis literario empieza a concentrarse en el enfoque interno: los elementos constitutivos de la obra.

Los formalistas rusos sólo prestan atención a la construcción, los procedimientos mecánicos, las simetrías, los ecos y los guiños de la creación del texto. Desde los años sesenta, los estructuralistas franceses no intentan aclarar la cuestión de la verdad de la obra literaria y después los posestructuralistas vuelven a este problema con la conclusión de que la verdad absoluta no existe ni es accesible nunca. De este modo, la crítica literaria entra en un callejón reduccionista cada vez más estrecho y sin salida.

La concepción reduccionista de la literatura sostiene que la obra literaria se presenta como “un objeto lingüístico cerrado, autosuficiente y absoluto” (Todorov,

³³ “La literatura reducida al absurdo”. “Más allá de la escuela”, en *La literatura en peligro*.

2009: 34). En otras palabras, la literatura sólo habla de sí misma y deja de ser una interpretación del mundo, y no tiene la menor relación con el mundo exterior sino solo relaciones con los elementos interiores. Desde los primeros formalistas rusos, hasta los estructuralistas y posestructuralistas se aporta mucho a este conocimiento de la literatura de hoy, que niega la posibilidad de conocer la verdad del mundo. Todas las corrientes se cultivan a la vez y desembocan en el nihilismo.

La tendencia nihilista sostiene que los hombres somos tontos y malos y el único destino que nos espera es la destrucción y el desastre. “En ese caso ya no podemos pretender que la literatura no describe el mundo, pero en lugar de ser una negación de la representación, se convierte en una representación de la negación” (38)

Sin embargo, les queda a los nihilistas el último espacio que les importa, que es el propio autor y el mundo que constituye. Como el mundo exterior es repugnante, no tienen otro remedio que esconderse dentro de sí mismos. El asco del mundo establece un notable contraste con lo fantástico de uno mismo. Estos autores describen sus insignificantes experiencias, sus mínimas emociones con todo detalle, e incluso “lo fundamental es hablar de uno, y lo que se diga es secundario” (39). El objeto principal de la literatura pasa de conocer el mundo a conocerse a sí mismo. Esta corriente narcisista toma el nombre de solipsismo, cuya variante literaria es la autoficción: “el autor se dedica también aquí a evocar sus estados de ánimo, pero además se libera de toda coacción referencial y goza así a la vez de la supuesta independencia de la ficción y del placer de darse importancia a sí mismo” (39). Al entrar en el nuevo siglo, la relación entre la coacción referencial y la independencia de la ficción en la autoficción, ha evolucionado mucho y ha mostrado muchos aspectos novedosos.

Desde el punto de vista de Todorov, la concentración en uno mismo de la autoficción significa la imposible convivencia entre el yo y el mundo, que están separados y excluidos recíprocamente. Sólo dedicarse a su propia experiencia equivale a despreciar el valor del resto del mundo. Pero tenemos en cuenta que la separación de dos mundos no decide la polaridad excesiva entre el conocimiento del mundo y el conocimiento del yo, los dos que siempre pueden combinar y coaccionar. Sobre todo, el mejor conocimiento del mundo favorece al segundo. De hecho, el único enfoque fijado en el yo constituirá el problema potencial de autoficción más adelante. Ello también puede entenderse como un reflejo del individualismo en Europa desde otra

óptica. Sin duda alguna, la atención puesta en el yo o en sí mismo es un motivo principal de la aparición de la autoficción. Por otro lado, Todorov subraya la influencia que la crítica literaria deja en la creación literaria, mostrando el giro de las corrientes literarias acompañadas por el cambio de la crítica literaria. Sobre todo, en la aparición y la difusión de la autoficción, la crítica literaria desempeña un papel muy importante. En los siguientes textos, vamos a demostrar y profundizar estos problemas pertinentes.

Gérard Genette

Como fundador de la narratología, Genette no investigó especialmente sobre el tema de la autoficción, aunque ha dirigido una de las primeras tesis sobre este problema espinoso, la de Vincent Colonna en 1989. Pero en su *Ficción y Dicción*, al hablar de las voces de autor, narrador y personaje, sacó a colación a la autoficción y reconoció que su fórmula de la misma entre los tres papeles no podía distinguirla de la autobiografía y que compartía con Lejeune su idea de que la autoficción constituye un pacto deliberadamente contradictorio con el pacto autobiográfico (1993: 69-70). Genette subraya lo paradójico de la declaración que hace la autoficción: “soy yo y no soy yo” (71). Para Genette, existen autoficciones verdaderas y falsas, en las primeras el contenido narrativo es auténticamente ficcional, en cambio, en las últimas, no son ficciones sino para la aduana: son autobiografías vergonzantes, que tienen mucho que ver con las novelas autobiográficas francesas contemporáneas donde se narran intimidades, como el sexo o el incesto.

Su reflexión acerca de la autoficción muestra la opinión de muchos investigadores franceses, de que la obra autoficcional es pura desviación de la autobiografía y no merece la pena investigarla seriamente.

José María Pozuelo Yvancos

Tras mencionar a dos teóricos en el ámbito de la lengua francesa, ahora vuelvo a enfocarme en el mundo hispánico. Como especialista en la narrativa española contemporánea, Pozuelo Yvancos no puede omitir esta corriente de la literatura del yo en las escrituras españolas. Aunque no investiga esta temática como Manuel Alberca, cuyas investigaciones las he tratado un poco en la introducción y también he especificado en el apartado sobre la situación de esta indagación en la España de hoy, me ha aportado algunas ideas muy útiles acerca de este problema. En contra de tomar

el término de la autoficción como “bálsamo de Fierabrás” (2010: 13) o “cajón de sastre” (17), Pozuelo rescata el contexto y el origen de la autoficción con una abundante bibliografía y distingue entre esta noción problemática y las “figuraciones del yo”, también un neologismo inventado por él.

Pozuelo Yvancos plantea que las referencias son clave para entender qué sea la autoficción (19), y así definiré que la literatura autoficcional en mi tesis se reduce a las obras en que el autor, el narrador y el personaje coinciden en su nombre propio, no en la identidad. Sin embargo, las obras de Javier Marías y E. Vila-Matas que analiza no se caracterizan por esto, sino por la representación del yo personal, que denomina figuración del yo y es pena que este término no se acoja más ampliamente, mientras tanto los teóricos como los críticos abusan del ambiguo término autoficción. En resumen, su trabajo nos aporta un punto de vista más amplio para conocer la autoficción, desde la literatura del yo.

Tras este recorrido muy breve de algunas teorías representativas, empezamos a analizar el neologismo “autoficción” a partir del trasfondo de su aparición, en comparación con la autobiografía, su lugar entre lo novelesco y entre otros puntos de vista. Pero ante todo, frente a la idea indefinida y abierta de la autoficción, querría definir su uso en el ámbito literario exclusivamente: no es un género literario sino un mecanismo para organizar los materiales en la ficción. Aclarar y precisar el concepto de género es fundamental para iniciar nuestra discusión, aun cuando aparentemente un trabajo de esta índole nos aleje de la autoficción en sí.

8.1 Los géneros literarios

Cuando empezamos el análisis de una obra literaria, solemos seguir dos direcciones: de la obra hacia la literatura (el género) o al revés. Repararnos en su particularidad o su semejanza con las obras existentes. Sin embargo, actualmente la distinción de los géneros se viene difuminando, como comentó Maurice Blanchot:

Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere

ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura, como si ésta detentara de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar forma de libro a lo que se escribe. Todo sucedería, pues como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara sola, brillando sola en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola –como si existiera, pues, una “esencia” de la literatura. (1969:225)

Es bien sabido que el concepto de género está sacado de las ciencias naturales, de la botánica y la zoología. Pero cuando aplicamos este término a las humanidades, tenemos en cuenta la diferencia cualitativa. La evolución de los seres naturales es muy lenta hasta que una modificación suceda después de miles de años. En cuanto a las humanidades, la evolución sigue un ritmo lento pero diferente: “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie” (Todorov, 1981:4). A diferencia del mundo objetivo, los seres humanos tenemos iniciativas de renovar el mundo, sobre todo, en la literatura. Observamos que a lo largo de la historia de la literatura siempre perduran los escritores que han aportado su novedad en la creación literaria. En mi opinión, la tarea principal de la literatura es transgredir las normas constitutivas e inventar algo nuevo. Pero cualquier obra literaria siempre está dentro de la cadena de la historia, en el proceso del pasado al futuro. No solo guarda “una combinatoria preexistente”, sino también “una transformación de esta combinatoria” (Todorov, 1981:6). Aunque en la actualidad las normas son más susceptibles de ser infringidas, de todas formas, distinguir los géneros literarios en cierto grado nos ayudará a conocer la tradición heredada y las propiedades nuevas. Además, la etiqueta del género orientará al lector sobre la actitud con que leer la obra que tiene delante. La autoficción aparece justamente en la fisura de los géneros ya existentes. Como todavía estamos en este proceso de desarrollo, es difícil mantener cierta distancia para captar una idea clara. Pero creo que aun cuando nuestro esfuerzo sea insignificante, aportará algo sobre esta problemática.

Al cabo de la clara distinción entre drama, épica y lírica en la literatura griega, después nos perdemos durante largo tiempo en el laberinto del mundo de las escrituras, sobre todo hoy día. Northrop Frye propone que “The basis of generic distinctions in literature appears to be the radical of presentation” (1971:246-7). En nuestras palabras:

el género literario de una obra depende del modo en que se presenta idealmente, no importa cómo sean las realidades. Todorov nos aporta tres aspectos de la obra para definir esta representación: verbal, sintáctico y semántico (1981:12). El factor verbal es más accesible para los lectores y se refleja en el vocabulario que utiliza el autor y las frases construidas. Podemos entenderlo como el estilo por una parte. Por otra parte, el aspecto verbal también concierne al punto de vista de que el narrador organiza los materiales. El lector no suele prestar atención al aspecto sintáctico, que reside en tres tipos de relaciones entre las partes de la obra: lógicas, temporales o espaciales (Todorov, 1981:13). Estos dos aspectos también son focos de la investigación literaria en el estructuralismo. El último aspecto semántico, Todorov lo hace equivaler a los temas del libro. En el mundo literario, los temas son universales, aunque varían de países y de época en detalles. El mismo tema se puede emplear en distintos géneros. Por eso, no incluyo el aspecto semántico en las distinciones de género.

Estos son exigencias teóricas y abstractas, pero tenemos en cuenta en las exigencias prácticas y empíricas del género literario. Frye, en su *Rhetorical Criticism: Theory of Genres*, dedicó un apartado “Specific continuous forms (prose fiction)” para discutir diversas formas de ficción: novela, romance, confesión, anatomía (1971:312). Podemos verificar la teoría de los géneros sobre los textos, mientras tenemos que recordar que una obra no es obligatoriamente fiel a un género sino que puede participar de más de una categoría, de más de un género. Según la distinción de géneros de Frye, suponemos que la autoficción combina la novela, que “tends to be extroverted and personal; its chief interest is in human carácter as it manifests itself in society” (Frye, 1971:308), y la confesión (autobiografía), que es introvertida y sobre todo se centra en la vida intelectual, como religión, política e intimidad. En el siguiente apartado, vamos a ahondar la comparación entre autoficción y estos géneros literarios y pretendemos definir una propensión por medio de un continuo vaivén entre los dos géneros literarios.

8.2 Autoficción y autobiografía

En mi propia experiencia de lectura, cuando leí una obra de la autoficción por primera vez, mucho antes de conocer el neologismo autoficción, la tomaba como la

novela pura, de acuerdo con mis lecturas en la literatura española. No he experimentado el traspaso de la lectura de la autobiografía a la autoficción. Por tanto, mi trabajo siempre se enfoca en el sentido de autoficción para el desarrollo del género novela principalmente. Sin embargo, cuando comienzo mi investigación sistemática e integral de esta temática, me he dado cuenta de que es imposible saltar la autobiografía e ir al grano para conocer el posible origen de la autoficción.

Al estudiar la construcción de la palabra autoficción, sabemos que tiene que ver con dos partes: auto y ficción. El prefijo auto significa propio o por uno mismo según la RAE, en este contexto conduce a la autobiografía sin duda, que vamos a abordar en este apartado. Dejamos la segunda parte relativa a la ficción para el siguiente apartado sobre la novela. No sólo por este motivo, empezamos nuestra investigación a partir de la autobiografía, sino también porque cuando Doubrovsky inventó esta palabra por primera vez, justamente querría rellenar el blanco del cuadrado que había dibujado Lejeune para su investigación de la autobiografía, como Doubrovsky descifra en la carta enviada al último:

Recuerdo que, al leer hace tiempo en *Poétique* su estudio, marqué el pasaje (que acabo de volver a encontrar): “¿El héroe de una novela declarada como tal puede tener el mismo nombre que el autor? Nada lo impediría, pero en la práctica no nos encontramos con ningún ejemplo”. En aquella época estaba escribiendo mi libro y aquello me influyó, me llamó profundamente la atención. Incluso ahora, sigo teniendo mis dudas sobre el carácter teórico de mi trabajo. No soy yo quien deba decidirlo, pero intenté llenar aquella “casilla” que su análisis dejaba vacía, y fue como un impulso el que de repente me hizo relacionar su texto crítico con lo que estaba escribiendo, sino a ciegas, al menos en una semi-oscuridad (Doubrovsky, citado por Lejeune, 1994: 178)

Todo converge en otro tema polémico: la autobiografía. Por consiguiente, vamos a distinguir la parentela entre autoficción y autobiografía, donde también los demás comienzan su investigación para aclarar el significado de autoficción. Como la teoría de la autobiografía es un abismo plagado de hechos problemáticos y discusiones, no soy capaz de definir la autobiografía explícitamente sino declarar algunas partes concernientes a la autoficción. Además, debido a su parentesco, podemos aprovechar las teorías maduras de la autobiografía al respecto con el fin de conocer la autoficción en una base bastante alta.

8.2.1 Las condiciones de la autobiografía y la autoficción

Si no nos importa la aparición de la palabra *autobiografía* en el título de las obras, podemos remontarnos a la larga historia de autobiografía desde las *Confesiones* de San Agustín del siglo IV, y después otra gran obra titulada igual de Jean-Jacques Rousseau, escrita en 1770 y publicada en los años ochenta. En este sentido, muchas memorias y confesiones se consideran las primeras autobiografías. Estrictamente, en 1834 W.P. Scargill publicó la primera autografía titulada *The Autobiography of a Dissenting Minister*. Además de las obras mencionadas, podemos poner muchas otras grandes obras en esta larga lista: *Ensayos* de Michel Montaigne, *Si le grain me meurt* de Gide y *Apologia Pro Vita Sua* de John Henry Newman etc. A través de las primeras obras de la autobiografía, observamos que este fenómeno proviene de la aportación cristiana que se injerta en las tradiciones clásicas (Gusdorf, 1980: 29). En aquella época, el penitente tenía que hacer examen de conciencia como culpable ante Dios, explotando los menores defectos como manifestación de las huellas del pecado, para buscar la salvación. En la autobiografía moderna, el hombre deja al lado esta premisa trascendental y comienza a verse tal como es.

De hecho, a lo largo de la historia, casi la mayoría de las creaciones autobiográficas se centran en el mundo occidental. Esta preocupación particular del hombre blanco no contagia al resto del mundo hasta su colonización de otros países (Gusdorf, 1980:29), por ejemplo: *Autobiografía* de Mahatma Gandhi. La preocupación consiste en volverse hacia el pasado y reunir su vida para contarla. En la antigua China, Confucio ya ha dicho que deberíamos realizar tres introspecciones al día³⁴. Es decir, en la cultura china, también hay esta exigencia de volverse el pasado, la autocrítica. Pero ¿por qué no hay la tradición autobiografía en el Oriente Extremo en aquel entonces? Además de la necesidad de confesión cristiana, otro motivo de la autobiografía, también crucial, se debe a la individualidad, la conciencia de sí mismo, Gusdorf nos expone sus explicaciones:

The man who takes delight in thus drawing his own image believes himself worthy of a special interest. Each of us tends to think of himself as the center of a living space: I count, my existence is significant to the world, and my death will leave the world incomplete. In narrating my

³⁴ 吾一日三省, wú rì sān xǐng.

life, I give witness of myself even from beyond my death and so can preserve this precious capital that ought not disappear. The author of an autobiography gives a sort of relief to his image by reference to the environment with its independent existence; he looks at himself being and delights in being looked at- he calls himself as witness for himself; others he calls as witness for what is irreplaceable in his presence (1980: 29).

En la cultura china hasta hoy en día, a pesar de la contaminación de la cultura occidental, todavía nos falta esta conciencia de la originalidad de cada vida personal. Es verdad que a partir de la revolución de 1911³⁵ empieza la individualización en la sociedad china. Sin embargo, este individualismo tiende a considerar al individuo autosuficiente, como egoísmo, sin enfatizar la dignidad de las personas ni los derechos humanos bajo el control del gobierno. No conocemos la propia existencia fuera de los demás y todavía menos contra los demás, sino con los otros. Creemos que sólo los personajes célebres tienen el derecho a escribir su vida o que esas vidas merecen la pena conservarse y leerse. El poder de la comunidad se impone sobre los individuales en un régimen de cohesión total como en China. A diferencia del de la Europa medieval, donde la vida social se fija por Dioses, en China la vida individual se define por la tradición y las autoridades, se repite por generaciones. Gusdorf concluye que:

this unconsciousness of personality, characteristic of primitive societies such as ethnologists describe to us, lasts also in more advanced civilizations that subscribe to mythic structures, they too being governed by the principle of repetition. Theories of eternal recurrence, accepted in various guises as dogma by the majority of the great cultures of antiquity, fix attention on that which remains, no on that which passes” (1980: 30).

Por falta de esta conciencia de personalidad, los chinos no solemos contar nuestra propia vida al público. Aunque actualmente cada día salen más obras contadas en primera persona, pocas veces aparecen obras de la autoficción, en que el narrador cuenta con el mismo nombre del autor. El análisis de las condiciones de la autobiografía también nos ayuda a comprender las de la autoficción, dado que ambas destacan la importancia de la conciencia individual. En Asia hay una excepción, que es la *I*

³⁵ También se conoce como Revolución de Xinhai, el nombre corresponde a la combinación de troncos celestiales y ramas terrenales según el sistema numérico del ciclo sexagenario en el calendario chino. Esta revolución derrocó a la última dinastía imperial de China y estableció la República de China. Desde entonces, China empieza su proceso de modernidad.

novel(*Shishōsetsu*), *Mi-novela*, *Watakushi-shōsetsu* de Japón. Es un género literario muy similar a la literatura de confesión en Occidente. Suelen escribirse en primera persona. Esta corriente se inicia durante el Período Meiji, cuando el país comienza su modernización y occidentalización a través de series de reformas. Estas reformas reflejan una mayor individualidad, que corresponde a lo que exponemos sobre las condiciones de la autobiografía en Occidente. Más adelante voy a abordar una breve comparación entre *Mi novela* de Japón y la autoficción en Europa.

8.2.2 Philippe Lejeune y sus estudios autobiográficos

En Francia, como país provisto de una larga tradición autobiográfica, no sólo hay gran cantidad de obras autobiográficas sino también muchos prominentes teóricos sobre este tema. Además de George Gusdorf mencionado antes, Philippe Lejeune es otro personaje representativo. Desde 1971 publicó su primera investigación sobre la autobiografía, después planteó la conocida teoría del pacto autobiográfico, y hasta ahora ha publicado muchos libros monográficos con respecto a la autobiografía. Casi toda su vida se ha dedicado a los estudios autobiográficos, desde las primeras investigaciones de obras canonizadas con una actitud esencialmente elitista (Eakin,1994:25), pasando por las investigaciones históricas y culturales sobre la autobiografía de la gente común, hasta la publicación de su propia autobiografía. En palabras resumidas, su largo camino académico comienza a partir del estudio autobiográfico y termina convirtiéndose en autobiógrafo. Sus investigaciones muestran unos giros en distintas etapas sobre esta temática. A continuación, mediante del análisis sobre sus investigaciones de la autobiografía, vamos a sacar algo útil para la investigación de la autoficción.

La definición de la autobiografía de Lejeune

Como una investigación seria que es, Lejeune demarca al principio los límites de sus estudios, dando la definición de autobiografía: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad (1994: 50). Aunque algunos teóricos la critican por ser demasiado angosta, otras definiciones genéricas tal vez conducen al

final a nada, perdiendo los elementos autobiográficos. Estos elementos definidos por Lejeune pertenecen a cuatro categorías diferentes:

1. Forma del lenguaje: narración, en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador
 - a). Identidad del narrador y del personaje principal
 - b). Perspectiva retrospectiva de la narración. (Ibid: 51)

Mediante estas cuatro características, pretende distinguir la autobiografía de los géneros vecinos, tal como memorias, biografías, diarios. La exclusión de la forma poética ya ha provocado muchas discusiones, sobre todo entre los estudiosos anglosajones, puesto que en su historia literaria hay buena tradición de poesía autobiográfica, como en Whitman o Eliot. De hecho, actualmente algunos estudiosos indagan la autoficción en el discurso poético³⁶ y en otros medios de arte³⁷, pero en esta tesis, me limito a centrar la noción de autoficción en la narrativa. Lejeune defiende la autobiografía como un género literario, porque este problema le importa mucho. Frente a las objeciones de algunos teóricos, también hay otros que se ponen a su lado. Eakin aporta su razón lógica que “la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia, razón por la cual constituye la forma más adecuada para presentar el perfil de una vida en el tiempo” (1994:12). Sin embargo, aunque me centro en la autoficción en la narrativa en mi trabajo, no la restrinjo a un único aspecto narrativo ni en un género independiente sino que la considero la corriente narcisista en la cultura contemporánea.

La autobiografía evidencia su estrecha relación natural con la biografía, como el segundo elemento definido por el teórico francés. Tanto la biografía como la autobiografía retrazan la vida individual de un personaje determinado. La diferencia radica en que la primera cuenta la vida como historiador, a través de la presentación exterior. En cambio, el artista y el modelo coinciden en la autobiografía. El autobiógrafo

³⁶ Por ejemplo, la tesis de Verónica Leuci, “Poetas In-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González” 2014. Universidad de Mar del Plata. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/304/LEUCI--ESIS_COMPLETA.PDF?sequence=1

³⁷ El libro *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (2017), editora Ana Casas, Madrid: Iberoamericana, muestra algunas investigaciones sobre la autoficción en el teatro, el cine, las teleseries, entre otros medios artísticos.

se toma a sí mismo como objeto, revelando su mundo interior más oscuro y desconocido para los demás. Gusdorf destaca esta evolución de la biografía a la autobiografía como el interés desplazado de la historia pública a la historia privada (1980: 31). La autoficción también se caracteriza por este interés por la historia privada, pero se desarrolla complementando unas desventajas de la autobiografía. Por ejemplo, es inevitable la ficción de la biografía del autor. Influida por el posmodernismo, no es posible la verdad, una vez contada textualmente.

Por otro lado, las obras de la autoficción abundan en los temas tratados. Lo imprescindible es la existencia del personaje con el nombre propio del autor en el texto, no importa que sea el protagonista o el narrador, ni importa qué cuenta en el texto. Por ejemplo, en *El vientre de la ballena*, el personaje periférico llamado Javier Cercas sólo aparece en una escena instantánea; o en *El monarca de las sombras*, Javier Cercas desempeña su papel principal de narrador, que cuenta la vida del soldado muerto en la Guerra civil. La vida privada del autor no debería ocupar un lugar tan importante en la obra de la autoficción como en la autobiografía. La vida y la experiencia de un individuo, en cierto sentido, son limitadas y determinadas. Por eso, la autobiografía se agotará al escribirse una vez. Pero la autoficción nunca sería exhaustiva. El único problema radica en dónde y cómo pone el yo grandioso.

La situación del autor constituye el contraste implícito entre la autobiografía y la autoficción. Superficialmente, ambas representan la identidad del autor y del narrador, pero en diferentes categorías. Aunque en la mayoría de las obras de la autoficción existe esta coincidencia entre el autor y el narrador, a veces, el personaje con el nombre igual al autor no es el narrador como mencionamos arriba a propósito de *El vientre de la ballena*. Claro está que en la autobiografía es indispensable la identidad del autor, el narrador y el personaje. Además, Lejeune pone énfasis en que el nombre del autor reenvía a una persona real en la autobiografía. Durante mucho tiempo, Lejeune retuvo la noción del nombre propio del autor para confirmar la naturaleza de la referencia en la autobiografía. Pero después todos sabemos lo que pasó en *Fils* de Doubrovsky, quien utiliza su propio nombre para llamar al personaje en la obra ficticia. Después de numerosas copias de escritores de distintos lenguajes, este neologismo *autoficción* se ha vuelto popular entre lectores y críticos, sobre todo en Europa. El mismo Lejeune reconoce que textualmente no hay diferencia entre la autobiografía y la novela

autobiográfica, por tanto, plantea su famoso concepto de *pacto autobiográfico*, que es una forma de contrato entre autor y lector en el que “el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla” (Eakin,1994:12). También insiste en que sólo el autor tiene el derecho a establecer que su obra es autobiografía y los esfuerzos por otras partes, como por parte de los críticos, no tienen sentido. Lejeune proclama que el concepto de pacto autobiográfico parte de la posición del lector. A mi parecer, en su definición la otra parte del contrato, la del autor, tiene un papel espinoso, también crucial en el problema.

La intencionalidad del autor constituye lo problemático de este concepto. En el capítulo 2 del autor, hemos hablado sobre que la intención del autor no equivale al sentido del texto. Por motivos subjetivos del autor y de carácter lingüístico, soy escéptica sobre lo que habla en el texto. Por tanto, cómo asegurar la sinceridad del autor continúa siendo el problema pendiente hasta hoy para la teoría autobiográfica de Lejeune. Eso converge en la duda de lo factual que cuenta el autor en el texto más discutida entre los teóricos. ¿Cómo confirmamos que lo que cuenta en la autobiografía es verificable? ¿Por datos exteriores al texto de acuerdo con el conocimiento de la realidad biográfica del autor? No todos los lectores son capaces o tienen ganas de acceder a estos factores exteriores fuera de la lectura de la autobiografía. Gusdorf cree que la virtud de la sinceridad es el heroísmo de comprenderlo todo y de decirlo todo (1980: 35). Pero en realidad, nadie posee este heroísmo en el nivel psicológico ni en otro nivel aplicable.

Volvemos al funcionamiento del nombre propio en la autoficción. Al quebrarse la referencia real del nombre propio del autor, el nombre propio se ha convertido en un dispositivo literario, como el tiempo, la estructura, o el lenguaje en la literatura. Los escritores geniales constituyen fantásticos mundos literarios, por medio de reutilizar factores que también existen en el mundo real, pero de distintos modos. Cuando nos aburre la vida presentada en orden cronológico, podemos saltar desde el pasado hasta el futuro en el mundo de ficción sin límites de tiempo. El nombre propio sirve como la nave que nos transporta de un mundo real a un mundo ficticio. De hecho, el uso del nombre propio del autor no es nada novedoso. Muchos nombres de personajes históricos se escriben en todo tipo de escrituras, en manuales de Historia, en sus

biografías, en artículos académicos, en las novelas, en los poemas, en los periódicos, e incluso en las letras de canciones. La autenticación varía en las diferentes categorías según el parecido del personaje del texto a los hechos verificables de la vida del modelo histórico. Al final, nadie sabe si el personaje a quien conocemos por los libros es verdadero o trazado totalmente por las palabras, porque todos los datos sobre estos personajes históricos son registrados por imágenes o documentos artificiales, cuya objetividad siempre queda en duda. Actualmente, los héroes en los textos dejan de ser los personajes históricos importantes, sino que son los hombres corrientes en nuestra vida ordinaria. Ellos con su nombre propio atraviesan las fronteras entre la realidad y la ficción con libertad. En las obras de la autoficción, lo curioso es que el propio hombre que firma su nombre en el libro nos cuente su relato difícilmente definido por verdadero o ficticio. Cuando en los mundos verbales de la ficción se incluyen los factores referenciales en el mundo real, al revés, la tecnología de la Realidad Aumentada³⁸ añade información virtual a la información física ya existente. Más adelante vamos a abordar la comparación interdisciplinaria entre estos medios de técnica y representación artística tradicional para ver la mezcla de realidad y ficción en el mundo actual.

El cuarto elemento de la definición de la autobiografía de Lejeune: la perspectiva retrospectiva de la narración también es palpable en las obras de la autoficción. O podemos decir que toda la literatura del yo se caracteriza por una perspectiva retrospectiva. En el otro apartado, nos centraremos en este aspecto retrospectivo de la autoficción en las obras de Javier Cercas.

En comparación con otras investigaciones sobre la autobiografía, la investigación de Lejeune nos da una impresión accesible y explícita a pesar de unos elementos paradójicos a mi juicio. Antes de todo, tengo que confesar que no soy capaz ni tiendo a dilucidar el complicadísimo problema de la autobiografía, sino que demuestro mis reflexiones humildes y diminutas y basándome en esto construiré mi investigación sobre la autoficción.

³⁸ El conjunto de tecnologías. El usuario puede visualizar el mundo real con información gráfica añadida por cierto dispositivo. Es decir, integra información virtual a la información física ya existente. De esta manera, los elementos físicos tangibles se combinan con elementos virtuales, así creando una realidad aumentada en el mundo real.

8.2.3 En contra de la autobiografía como género literario

Todas las investigaciones de Lejeune se basan en la premisa de que la autobiografía es un género literario definido. Aunque desde los años setenta del siglo XX salen a la luz muchas investigaciones sobre la autobiografía como un género literario, también existen muchas diferentes voces en contra. Paul de Man es el recusante que ha declarado su mayor objeción a considerar la autobiografía como un género en absoluto. En su argumento, expone la falta de valores estéticos y de valor heurístico como el de la tragedia o el de la novela, la posible convergencia de función estética y función histórica (1979: 919-920). Avrom Fleishman, también en contra, concluyó en 1983 que “la autobiografía no puede ser distinguida como género por sus rasgos formales, por su registro lingüístico o por sus efectos en los lectores” y “no tiene por lo tanto historia como género” (citado por Eakin, 1994: 10). Ellos dos niegan que la autobiografía sea un género literario debido a su carencia de particularidad ni estética, ni formal ni lingüística.

James Olney, autoridad entre los estudiosos de la autobiografía, reconoce que “there is the dual, paradoxical fact that autobiography is often something considerably less than literature and that it is always something rather more than literature” (1980:24). Argumenta que dado que la autobiografía trata de la vida individual real, criticar una autobiografía, en cierto sentido, significa juzgar al portador de esta vida narrada. La crítica literaria incluye la parte sobre el lenguaje, la estructura de la narrativa, la ideología y otros aspectos, entre los cuales el personaje también ocupa un lugar importante. Como este personaje es verdadero históricamente en la vida real, es inevitable el juicio para el autobiógrafo. Es obvio que toda biografía posee este factor. A mi parecer, la autobiografía pertenece al género biográfico, que está a caballo entre lo histórico y lo literario. Aunque al principio Aristóteles ya pretende distinguir la Historia y la Poesía en el capítulo 9 de su Poética:

De lo dicho se desprende claramente asimismo que no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posibles según lo verosímil o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (pues se podría poner en verso la obra de Heródoto, pero sería un tipo de historia lo mismo en verso que en prosa), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder. Por esta razón

la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular. (2011:50)

Aunque la cita se repite a lo largo de toda la historia, la distinción nunca resulta clara ni aplicable. Sobre todo, en la antigüedad, la literatura, la historia y la filosofía no se diferenciaban como hoy. Por ejemplo, las *Memorias históricas (Shǐjì)* de Sima Qian³⁹, se considera no sólo la obra maestra de la historia de China desde la época del Emperador Amarillo hasta la época cuando vivía el autor, sino también la obra clásica de la prosa china. Deja gran influencia en el desarrollo de la historia y la literatura en China. Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX, además de la popularidad de las novelas históricas, en el ámbito teórico de la Historia, Hayden White postula, en su obra *Metahistory: The historical imagination in Nineteenth-century Europe* (1973), una reflexión epistemológica narrativista. Afirma que el texto histórico está marcado por estrategias de explicación, medios de argumentación e implicación ideológica y que la escritura histórica aprovecha muchos medios literarios, sobre todo, la narrativa, que también elimina la posibilidad de la historia objetiva o científica. En conclusión, White cree que no es posible distinguir entre un relato histórico y un relato de ficción y que la historia resulta más convincente cuando usa la narratividad. Actualmente, el discurso histórico y el discurso literario se acercan más en la cultura contemporánea.

En consecuencia, puesto que no hay notable distinción entre un discurso histórico y un discurso literario por las formas, también debido a que forma y contenido son lo mismo según White, creo que tenemos que centrar la diferencia de sus sentidos/funcionamiento entre estas dos escrituras. El discurso histórico destaca por su valor documental para conservar la historia pública de la humanidad. La biografía ocupa la parte de la historia privada en esta historia general. La biografía, junto a los monumentos y las estatuas, representa el deseo de permanencia en la memoria de los hombres (Gusdorf, 1980: 31). El historiador toma la vida de los grandes personajes como objeto, pero en la autobiografía, el historiador se toma el trabajo de contar su propia vida y cree que resulta valioso fijar su propia imagen. Los autobiógrafos creen que son importantes para el mundo y su testimonio de sí mismo enriquecerá el patrimonio común de la cultura. Ellos resuelven sus conflictos oscuros en su seno espiritual a través de narrar su vida verbalmente, por vías y medios directos y

³⁹ (145 a.C-90 a.C). Fue el más importante historiador chino de la Antigua China.

confesionales. Legan su memoria privada a la memoria universal. Las investigaciones de Lejeune desde los años ochenta también ponen el manifiesto el valor social y cultural de las autobiografías de los hombres corrientes. En cambio, el discurso literario se caracteriza por su valor estético: mimesis, armonía e integridad entre otras cosas.

A pesar del valor extratextual de la biografía, la autobiografía, como subgénero suyo, está provista de algún matiz distinto a su precedente generico. La autobiografía, especialmente escrita por los artistas, muestra más elementos literarios. Pero esto no excluye absolutamente a las autobiografías escritas por los autores de otras categorías. En mi opinión, aunque algunas autobiografías muestran su aspecto literario, si tomamos la autobiografía como un conjunto, este tipo de escritura destaca por su historicidad.

El carácter ficcional de la autobiografía atrae la mayoría de las críticas en su contra, que consisten en el problema de la naturaleza de la memoria y “la constructividad del sujeto narrado” (Toro, 2017: 48). Nuestra memoria tiende a crear nuestro pasado sin darnos cuenta. La dificultad de la recreación verbal del yo no sólo se presenta en la problematización del yo unívoco, sino también en la transformación de lo experimentado en el lenguaje. Como estos problemas también ocupan el lugar importante en la autoficción, volveremos a analizarlos detalladamente en otro párrafo particular. Por otra parte, los especialistas de la autobiografía argumentan su literaridad también a partir de este punto de vista. Cito la razón que aporta William L. Howarth:

...in autobiography vision and memory remain the essential controls, time and space the central problems, reduction and expansion the desired goals. An autobiography is equally a work of art and life, for no one writes such a book until he has lived out the requisite years. During his life he remains uncertain of cause and effect, rarely sensing the full shape or continuity of experiences. But in writing his story he artfully defines, restricts, or shapes that life into a self-portrait-one far different from his original model, resembling life but actually composed and framed as an artful invention. Autobiography is this hardly “factual,” “unimaginative,” or even “nonfictional,” for it welcomes all the devices of skilled narration and observes few of the restrictions—accuracy, impartiality, inclusiveness—imposed upon other forms of historical literature (Howarth, 1980: 86).

En consecuencia, todos los estudiosos que sostienen que la autobiografía es un género literario se fundan básicamente en que “el verdadero locus de referencia de la

autobiografía concierne no al nivel del enunciado sino al de la enunciación ---al acto autobiográfico---, en el cual la identidad del autor, del narrador y del protagonista es postulada textualmente y es captada por el lector” (Eak, 1994:14). Es lógico comprenderlo, en cierto sentido, si no es un género literario, por lo menos la autobiografía tiene su estética literaria, porque la literatura se caracteriza por la ficción y la mimesis. Northrop Frye muestra similar opinión sobre la autobiografía, pero desde otro punto de vista, la considera mezcla de confesión y novela:

Autobiography is another form which merges with the novel by a series of insensible gradations. Most autobiographies are inspired by a creative, and therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer's life that go to build up an integrated pattern. This pattern may be something larger than himself with which he has come to identify himself, or simply the coherence of his character and attitudes (1971: 307).

Sin embargo, si la autobiografía se asegura de su verdad en el enunciado, es paradójico que se considere como literatura. Además, la actitud sincera del autor es imposible de comprobar, por tanto, Lejeune la resuelve planteando el pacto autobiográfico. En este caso, cuando la autobiografía entró en un callejón sin salida, aparece como luz resplandeciente la autoficción, que proclama su ficcionalidad desde el principio. Pero los lectores nunca se satisfacen, rastreando lo ficcional en la autobiografía y la verdad en la autoficción, como si el hombre nunca tuviera confianza en sí mismo. La reacción es comprensible, porque conocerse a sí mismo para siempre sería una tarea inextricable para el hombre. Justamente debido a eso, intentamos acceder a este objetivo por todos los medios, verdaderos y ficcionales.

Casi por el mismo motivo, no considero la autoficción un género independiente, sino un subgénero de la novela, que se destaca por su ficción y lo autobiográfico.

8.2.4 Lo autobiográfico

Como el término autobiografía tiene una definición ambigua y polémica, el adjetivo autobiográfico actualmente se usa con más frecuencia y su uso refleja lo ilustre

y lo mágico del lenguaje. Este adjetivo se suele combinar con otro término genérico: la novela autobiográfica. Cuando hablamos de una novela autobiográfica, creemos que tiene algo de contenido o cualidad de la autobiografía, en vez de la autobiografía estándar. Gasparini propone que la novela autobiográfica es el precedente inmediato de la autoficción en su libro de 2008 (citado por Alberca, 2010: 34). A pesar del auge de la autoficción, no se dejan de escribir novelas autobiográficas. Alberca resume aunque la novela autobiográfica y la autoficción tienen una misma línea genética, en el paso de una a otra se produce una evidente mutación: un salto significativo que va del ocultamiento y el disfraz de la primera a la engañosa y ambigua transparencia de la segunda (2010:35). No sólo en nuestra época “autobiográfico” es palabra ampliamente utilizada, sino que desde el Romanticismo cuando solían proyectar la personalidad del autor en las obras literarias, aparece la opinión de que cualquier discurso contiene un carácter autobiográfico. Gertrude Stein escribe que “Anything is an autobiography...” (Stein, 1937: 5).

Pero este carácter autobiográfico se muestra de distintos modos. “Reading something as ‘autobiographical’, then, is different from reading it as ‘autobiography’; its autobiographical dimension can be covert, unconscious, or implicit” (Saunders, 2010: 5). Lo extendemos al hecho de que cuando el autor escribe cualquier cosa, el editor puede publicarla o el lector puede leerla, etiquetando lo autobiográfico según su voluntad. Los lectores suelen buscar algún referente en la pura ficción. Por otro lado, para el autor, los materiales autobiográficos son útiles y accesibles para su creación literaria, como Saunders explica “Fiction can be ‘autobiographical’ in many different ways”, por ejemplo “some of an autobiographical novel must refer to the author’s life, whereas you can write a fictional autobiography by an imaginary character”, “It might be true to autobiographical feeling about real events, but not to the events themselves. Or it might realize autobiographical fantasies.” (8). En este sentido, lo autobiográfico casi equivale a lo autoficcional. Es curioso: ¿por qué lo último no reemplaza lo primero?

Sin duda alguna, la autoficción se hereda directamente de la autobiografía en Francia donde se inventó y después la autoficción se extiende a otros países, como España. Como no hay tradición de autobiografía en España, las obras de autoficción al principio reflejan su notable carácter de ficción. Además, frente a la exigencia de sinceridad autorial, la autoficción ofrece al autor más flexibilidad y toda la libertad de

cualquier técnica literaria para construir la personalidad y biografía. De este modo, algunos teóricos tienden a creer que la autoficción llega a sustituir la autobiografía. A decir la verdad, antes de venir a España, no había leído muchas autobiografías en chino, porque primero tampoco tenemos esta tradición, no me llamaban mucho la atención. Cuanto más conozco sobre la autobiografía, más me atrae: el esfuerzo del hombre para conocerse a sí mismo y a la verdad, el coraje de decir lo íntimo en su corazón. Todo revela el carácter humano impresionante, que la autoficción no es capaz de alcanzar. Aunque tanto la autobiografía como la autoficción poseen una perspectiva retrospectiva y comparten el objetivo de conocer el yo, la primera lo alcanza por la sinceridad mientras que la segunda por el simulacro. Tal vez la sinceridad provoca mucho escepticismo, por lo menos, es la muestra de la actitud y el intento. Ambos modos de llegar a la verdad son necesarios, los dos son irremplazables. El autor tiene el derecho a definir su esfuerzo como ficción o verdad, mientras que el lector decide su actitud al leer estas obras.

Al analizar la parte “auto” de la autoficción, a continuación, vamos a abordar la otra parte de “ficción” de la autoficción.

8.3 Autoficción y novela

La ficción, la otra parte importante de construcción de la autoficción, es el problema en el que nos vamos a concentrar. Sobre todo, las obras de la autoficción en la literatura española de los últimos veinte años representan más aspectos ficcionales que los autobiográficos y factuales. En mi modo de ver, el texto autoficcional es pura ficción en vez de género híbrido entre lo real y lo ilusorio. La palabra “ficción” etimológicamente significa algo inventado que proviene del latín “fictio”. Es decir, el elemento ficticio es intrínseco en las obras de ficción, también en todas de los subgéneros de la ficción. Pero desde hace décadas, parece que se ha roto la regla fundamental de los factores ficticios, cada vez proclaman su aspecto de no-ficción en estas obras. Actualmente el vaivén entre ficción y realidad ya es la polémica de muchas obras. Sobre todo, es un problema espinoso para la investigación de la autoficción.

Al principio, el término ficción se puede referir a cualquier obra literaria de una forma continua, pero en realidad, solo se utiliza para definir la obra en prosa. Es decir, en el empleo aplicado de este término, equivale al término “novela”. Esto empezó cuando la novela se convirtió en un género universal en el siglo XIX, como lo que propone Frye:

the word novel, which up to about 1900 was still the name of a more or less recognizable form, has since expanded into a catchall term which can be applied to practically any prose book that is not “on” something. (1971: 304).

Aunque Frye divide ficción en cuatro subgéneros: novela, romance, confesión y sátira, reconoce que nunca existe un género (subgénero) puro y todos se amalgaman. Un romance también puede considerarse una novela, al revés, también es válido. De este modo, en este trabajo, no los distingo sino que utilizo novela como el equivalente de ficción. Es verdad que muchos comentarios o investigaciones que se titulan “el arte de la ficción” tratan de los problemas de la novela, así como los siguientes materiales que voy a analizar sobre este tema: *The art of fiction* (1884, Henry James), *The craft of fiction* (1921, Percy Lubbock), entre otros. Después nos toca dilucidar el vínculo entre autoficción y novela, primero tenemos que empezar por la poética del género novelesco.

8.3.1 La poética de la novela

En el ensayo titulado *Una buena temporada*, Javier Cercas intenta definir la palabra novela que contiene “la maraña de variantes y matices y formas y condiciones”, como “Novela es todo aquello que se lee como tal. Es decir: no es el texto sino el lector quien dota de categoría novelesca a un montón de páginas impresas” (Cercas, 1998: 116). Así Cercas no define la novela, sino que señala los diversos y complicados aspectos de este género. Su actitud es similar a lo que representa Lejeune cuando plantea la noción del pacto autobiográfico a partir de la óptica del lector. Pero cada lector sólo es capaz de dotar de categoría novelesca a un texto cuando ya posee unos conocimientos básicos de este género. De esta manera, ahora comenzamos a dar una

definición más general sobre la novela con el objeto de orientar su relación con la autoficción.

Frye marcó el año 1900 como el punto de giro de la definición del término novela, pero podemos rastrearlo antes de esta fecha. En el siglo XIX, el siglo de oro de la novela, los propios novelistas ya empezaron a reflexionar con sensatez sobre la estética novelesca. El protagonista de *Cakes y Ale* de Maugham pidió una recomendación sobre el arte de la ficción al escritor que lee todo, después hizo la siguiente impresión de estas lecturas. Este protagonista leyó los tres libros que se mencionan más abajo como manual de enseñanza de la creación literaria, al final no sacó mucho partido. Pero creo que los mencionados novelistas y obras nos aportarán unas primeras reflexiones impresionistas sobre la novela, más adelante ahondamos el entendimiento sobre este tema en el nivel teórico.

On his advice I read *The Craft of Fiction* by Mr. Percy Lubbock, from which I learned that the only way to write novels was like Henry James; after that I read *Aspects of the Novel* by Mr. E. M. Forster, from which I learned that the only way to write novels was like Mr. E. M. Forster; then I read *The Structure of the Novel* by Mr Edwin Muir, from which I learned nothing at all. (Maugham, 1930: chapter XVI)

Henry James, el célebre novelista, también es uno de los primeros que toma la novela en serio e inició el nuevo período en que el público la consideró una forma artística. Planteó la definición: “A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression” (1884). Observamos que el núcleo de su definición consiste en la responsabilidad de representar la vida, que “the only reason for the existence of a novel is that it does compete with life” (1884). El novelista representa su propia impresión de la realidad, aunque esta realidad tiene diferentes medidas y varía en distintos casos. Además, el artista tiene que aprovechar su imaginación para construir un mundo posible, como destaca Henry James: “The power to guess the unseen from the seen, to trace the implication of things, to judge the whole piece by the pattern” (1884). Este novelista no publicó su obra teórica sobre la poética de la novela sino algunos artículos dispersos, sobre todo, unos prólogos de sus propias novelas. Más adelante, basándose en sus prácticas creativas y teóricas, su amigo Percy Lubbock escribió *The craft of fiction*. Esta monografía es una obra clásica sobre la poética de la novela en Occidente y alimenta a muchos novelistas. Por ejemplo, el

famoso novelista británico Graham Greene reconoció la importancia de tal libro teórico en su trayectoria literaria en los comienzos de su segunda obra autobiográfica *Ways of escape* (1980:14).

Lubbock sistematizó y organizó las reflexiones estéticas de Henry James. Ellos insistían en “el arte por el arte”, por tanto, ponían énfasis en los modos artísticos y las técnicas creativas. James cambió la situación imperante del narrador omnisciente en la época victoriana y destacó la importancia del punto de vista/focalización (point of view). También empezó a añadir términos pictóricos y dramáticos en la crítica de la novela. Leamos el siguiente párrafo que resume Lubbock en su libro:

...the elements of the novelist's method –essentially few and simple, but infinite in their possibilities of fusion and combination. They are arranged in a new design to suit every new theme that a write takes in hand; we see them alternated, united, imposed one on another, this point of view blended with that, dramatic action treated pictorially, pictorial description rendered dramatically... (1921:76)

A partir de los esfuerzos de estos dos críticos de la novela, la tradición de la ficción realizó la inflexión de la trama al personaje. Sobre todo, el novelista empezó a dedicar su atención a la psicología del personaje en lugar de a sus actos. Este giro presagia la aparición del monólogo del personaje de la ficción (Virginia Woolf trató del mismo problema en su artículo *Modern Fiction*). La mayor contribución que hizo E.M. Forster radica en la división de los personajes, entre “round character” y “flat character”.

Forster define que la novela es “spongy tract, those fictions in prose of a certain extent which extend so indeterminately” (1978: 38). Analiza la novela a base de siete aspectos constructivos: story, people (character), plot, fantasy y prophecy, pattern and rhythm. Décadas después, David Lodge sigue la misma idea y escribe su libro sobre el mismo problema, titulado *The art of fiction*, pero con más detalles sobre las técnicas novelescas.

Hasta la primera mitad del siglo pasado, notamos que la novela tradicional da más importancia a la trama, a que los argumentos deberían producir suspenso para atraer al lector. A pesar de la decadencia de esta tendencia en el resto del siglo, todavía algunos novelistas defienden su estética, como argumentó Tanizaki Junichiro “what is

interesting about plot is what is interesting about the way things are put together, or structured, it is the beauty of the architecture. One cannot say that this is without artistic value” (citado por Karatani Kojin, 1993: 155). Pero a medida que la sociedad se transformó, el hombre también cambiaba, por eso los personajes en las novelas tenían que modificarse según la opinión que Virginia Woolf propuso en su artículo *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924). En realidad, la alteración de la personalidad conlleva el giro del núcleo del contenido, es decir, el personaje comenzó a experimentar cambios psicológicos en vez de actuar en distintas situaciones. A la vez, aunque se quebró el lugar crucial del sujeto, el autor cada día se destaca por el yo grandioso en sus escrituras. No voy a enumerar más teorías novelescas, sino que mostraré la poética novelesca de Javier Cercas. Siendo profesor de literatura de la universidad y escritor representativo de España, sus reflexiones sobre este género reflejan los rasgos más importantes del panorama de la estética novelesca de hoy.

La poética de la novela de Javier Cercas

Igual que otros novelistas, Javier Cercas acumula sus reflexiones sobre el género de la novela a lo largo de su trayectoria literaria y resume su propia poética novelesca. Aunque no deseo apelar al mismo autor para conocer sus obras, por lo menos, sus meditaciones al respecto nos aportarán una vía para aproximarnos a su estética creativa.

Frye opinó en el libro citado en el párrafo anterior, que el término novela se ha expandido hasta referirse a cualquier obra en prosa que no puede definirse por un género determinado. Javier Cercas comparte la misma idea de que “la novela es un género de géneros” (2016: 25), siguiendo este pensamiento, planteó el término paradójico “relatos reales⁴⁰” y publicó la novela polémica *Anatomía de un instante*.

⁴⁰ Javier Cercas publicó el libro con este título en 2005 y después utiliza este término repetidamente para definir su opinión sobre ficción y realidad. En el prólogo de este libro, definió que “todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad” (2005: 17).

Ante todo, Cercas considera la novela es un “género degenerado, bastardo, snob” (2016: 25) en comparación de los géneros clásicos y aristotélicos: la lírica, la tragedia, la comedia y la épica. En su primera novela *El móvil*, Cercas ya expresó esta idea por primera vez por la voz del protagonista Álvaro. “un género plebeyo no tenía la obligación de proteger su pureza o su virtud aristocráticas, podía cruzarse con todos los demás géneros, apropiándose de ellos y convirtiéndose de ese modo en un género mestizo” (2003:26). Justamente en nuestra época de la novela, su modalidad innoble no decepciona al artista sino que le estimula a diversificar y dar más vigor a este género. Define con esperanza que “el centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable” (2016: 25-6).

Siendo un género híbrido, Cercas aprende mucho de los maestros novelistas y aprovecha diversas formas de sus novelas. Pretende que otros géneros, como la épica, historia, poesía, ensayo y periodismo, participen en su novela. Aprende de Balzac que equiparar la novela a la historia y hace de su novela la historia privada de las naciones. Esto construye su estilo particular entre todos los escritores contemporáneos de España. Mezcla la narración con la digresión de ensayo y dota a la novela del espesor reflexivo de ideas filosóficas o políticas. Toma a Truman Capote como ejemplo del Nuevo Periodismo, convirtiendo la materia periodística en materia de novela, así como las fotografías y documentos. Hasta ahora, Cercas no ha probado la forma poética en su novela, tal vez debido al rigor y la complejidad en el lenguaje y el estilo.

Además de los rasgos formales, Cercas plantea la teoría del punto ciego para explicar el mecanismo de su novela: “toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a (la) pregunta central” (2016:17). Pero en contra de encontrar una respuesta definida, Cercas tampoco da ninguna respuesta clara hasta el final de la novela. Cree que la novela es “un género que rehúye las respuestas claras, taxativas e inequívocas y que sólo admite formularse preguntas que no pueden ser contestadas o preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas y plurales” (39). En efecto, los últimos adjetivos son pertinentes para describir sus novelas.

Cercas cree que el punto ciego es el lugar de ambigüedad de la novela, que el autor concede al lector para que pueda penetrar en el mundo ficticio. Si el novelista lo declara todo sin ninguna ambigüedad, la obra es autosuficiente y hermética. La actitud de Cercas es moderna, eleva al lector a un lugar alto casi igual al propio autor. Estoy de

acuerdo con su opinión del buen escritor: “es aquel que afronta un problema complejo y que, en vez de resolverlo, lo vuelve más complejo todavía” (72). El punto ciego puede servir de punto de partida de creación, una técnica constructiva. Esta ambigüedad forma un hueco en la corriente de densas palabras a espera del relleno del lector con su comprensión de la obra. Walter Benjamín nos enseña un ejemplo en su artículo *El narrador*: el cuento de Herodoto que trata del rey de los egipcios Psamenito, es absolutamente seco, pero el enigma de por qué el rey egipcio no muestra su pena al ver las caídas desastrosas de sus hijos y lo hace cuando reconoce a su viejo criado entre los prisioneros, “se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días” (1991, VII).

Sin embargo, no creo que esta estética sea universal para todas las obras, un ejemplo extremo en contra es la novela policiaca. Este punto ciego es solo crucial para narrar una historia bien. Actualmente, algunas novelas ya no dan mucha importancia a la narración de la historia. Cercas se fija en un tipo de novela y cree que es el único modo posible. Cuando Cercas aplica su propia teoría a todas sus novelas, el lector ya ha perdido el placer de estas lecturas repetidas, porque el problema enmarañado sin resolución alguna cansa y desconcierta al lector. Sobre todo, Cercas quiere dirigir su novela a este estado complejo sin respuesta con voluntad en vez de una actitud inconsciente. Es natural que la novela represente lo inconmensurable, la plenitud de la vida humana y la profunda carencia de consejos y el desconcierto del hombre viviente que construye el punto ciego en la obra. En el último capítulo, voy a mostrar mi opinión sobre su poética novelesca por medio del análisis concreto de sus novelas.

8.3.2 La crisis de la novela

En Europa, si tomamos *Don Quijote* de Cervantes como la primera novela, este género nace en el siglo XVII. Pero la mayoría de estas creaciones literarias aparece en Inglaterra en el siglo XVIII con *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Sin embargo, el género novelesco en Oriente se desarrolla siempre en el otro camino antes del Modernismo del siglo XIX. De todas formas, a raíz de la intensa mutación romántica,

el género novelesco no tarda mucho en alcanzar su apogeo en el siglo XIX, representado por las novelas de la época victoriana en el Reino Unido. No se nos olvida que en este periodo un poco tardío también sobresalieron muchos novelistas españoles con sus grandes obras, como Juan Valera con *Pepita Jiménez*, Benito Pérez Galdós con sus episodios nacionales y sus novelas españolas contemporáneas, Leopoldo Alas con *La Regenta* entre otros novelistas y novelas. Pero poco después, el artista comenzó a preocuparse por el futuro de la novela cuando ha llegado su cumbre. Esta actitud pesimista de la novela ha experimentado diferentes etapas a partir del siglo XX.

Hacia la segunda decena del siglo pasado, algunos escritores pusieron de manifiesto, por primera vez, el crepúsculo de la novela como género. En el terreno español, Ortega es el primero en diagnosticar esta difícil situación de la novela en *Ideas sobre la novela*. Da sobre el agotamiento de la novela la razón de que objetivamente los temas y formas de este género son finitos: “Es un error representarse la novela... como un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme, pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles” (Ortega, 1966:388-9). El reflorecimiento del género sólo depende del talento o inspiración de la capacidad subjetiva del novelista.

Su coetáneo Pío Baroja contestó a los postulados sobre este problema en el prólogo de su novela *La nave de los locos*. En primer momento, Baroja impugna que la novela sea un tipo único, sino que “La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente” (Baroja, 1999:36). Eso ha multiplicado los temas posibles de la novela por la cual se preocupa Ortega.

Walter Benjamin toma la novela de Alfred Döblin como ejemplo de superar la crisis de la novela, como la avalancha de novelas biográficas e históricas. Cree que la crisis de este género reside en la forma restringida, en palabras concretas, la estructura y el estilo. Propone que la rehabilitación de la literatura épica se instaure en la novela (1930). La épica es el origen de muchos géneros literarios de hoy en día, la novela es el más eminente. Para combatir la crisis, podemos sacar partido de este germen antiguo para recuperar la tradición de la narración. A través de la incisiva réplica de Döblin a la noción de novela pura de André Gide, Benjamin muestra su actitud en contra de “la pura interioridad” de la novela y plantea romper “el carácter cerrado de la vieja novela”

y desarrolla su “dimensión exterior” (1930). Analizó la novela *Berlín Alexanderplatz* del escritor alemán y exaltó el uso del montaje y el dialecto berlinés en esta novela. Estas formas, sobre todo la primera, aportarán mucho al desarrollo de la novela de la posmodernidad. Con esta mezcla, la excelencia de la literatura épica realizó su durabilidad tanto en el tiempo como en el lector.

Análoga preocupación por la novela hizo que llamara la atención mundial el artículo *The literature of exhaustion* de John Barth, que se publicó por primera vez en 1967 en *The Atlantic*. Aunque el título indica el ámbito general de la literatura, de hecho, el problema que trató principalmente es el de la novela, que casi ocupaba la mayoría del territorio literario. A decir verdad, la situación sigue así hoy. Comparte el mismo desasosiego que los precursores y sus descendientes sobre la novela, que consiste en “the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities” (Barth, 1997: 64). A diferencia de quienes parten del interior de la literatura, Barth partió de la amenaza del surgimiento de otros medios artísticos. El mismo problema persiste en nuestro mundo actual: la avalancha de los medios visuales viene ocupando el lugar de la literatura, tales como la película, la telenovela, la red social y videojuegos, entre otros.

Es verdad que cada cosa tiene su fin – como la decadencia de la poesía y la música clásica en nuestra época, pero siempre hay una cantidad de aficionados y habrá también más adelante-, como argumenta en el artículo Barth: “Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel’s time as a major art form is up, as the “time” of classical tragedy, Italian and German grand opera, or the sonnet-sequence came to be” (71). Sin embargo, Barth cree que no es necesaria la actitud pesimista y nos ofrece dos propuestas: por un lado, la literatura se puede alimentar de otros medios artísticos y hacerse intermedial, señalando que “the intermedia arts...tend to be intermediary, too, between the traditional realms of aesthetics on the one hand and artistic creation on the other” (66). Por otro, la experiencia de los cuentos de Borges nos ofrece la opción de la parodia, que imita el sentimiento cuando el novelista se enfrenta al posible final de la novela. La última es el sujeto de Barth en su argumento: “how an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work—paradoxically, because

by doing so he transcends what had appeared to be his refutation” (71). Podemos llegar a la conclusión de que el artista no solo ejemplifica la ultimidad sino que la emplea.

Al final, descubrimos que Barth no llora por la muerte de la novela, al revés, nos señala cómo aprovechar la situación extrema a la que nos enfrentamos actualmente para dirigirnos a una nueva orientación de la literatura.

Al cabo de enumerar algunas opiniones de la crisis de la novela, todas convergen en la forma limitada de este género. Y sus propuestas pronto se reflejarían en la literatura de la posmodernidad, como en el montaje, la conjunción de géneros de escrituras o distintos modos de medios, etc, que se utilizarían también en la autoficción.

8.4 La ambigua frontera entre verdad y ficción

A mi juicio, la ficción es la naturaleza inherente de la novela. Sin embargo, desde la posmodernidad, la hibridación entre lo literario, lo histórico y lo cotidiano está en boga. Así hay nuevos problemas en la crítica literaria. Para indagar en la distinción o fusión de verdad y ficción, empezamos a partir de las dos nociones de realidad y ficción en el ámbito de literatura.

Realidad y ficción

En primer lugar, volvamos al siglo de oro de la novela en busca del motivo de su atracción entre los lectores. En aquel entonces, justamente era la época de la popularidad del realismo de la novela, que se configuraba como parte de la *mimesis* de la realidad efectiva. Eso no significa que la estrecha relación entre realidad y ficción solo pasara en este período, sino en toda la historia del desarrollo de la novela. Al lector le fascinaba este género novelesco por el deseo permanente del hombre de querer una vida distinta de la que vive. La vida que vive es una realidad. A la vez, la vida distinta naturalmente sólo proviene de la ficción. Esté contento/a o no con su suerte en la vida, cualquier hombre desea vivir otra vida, como el deseo más accesible actualmente de vivir en otro lugar. La novela en cierto sentido nos satisface todos los deseos de este tipo, disfrutando de la mayor libertad; como señala Vargas Llosa “sin ilusión no hay

novela” (2007:21). Podemos atribuir el nacimiento de la ficción a este motivo. Sin embargo, para realizar la empatía con el lector, la novela debería relatar sucesos que el lector pueda identificar en la realidad. Incluso en las novelas más delirantes, las de ciencia-ficción o fantásticas, el lector puede captar símbolos o alegorías de cierta realidad. La irrealidad/ficción de la literatura siempre se basa en la realidad, sumerge sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Todo lo que explicamos confluye en “el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (Saer, 2014:12). Además, eso construye la paradoja de la ficción, que cuando recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. Al cabo de cientos años de lectura de ficción, esta experiencia incluso afecta a la perspectiva del hombre sobre la realidad que cree lo que pretenden las ficciones. Los hombres inventamos la ficción, y a la inversa, la ficción reconstruye nuestra realidad.

En segundo lugar, ¿cómo elabora su obra el novelista? Los hechos reales y los recuerdos forman los materiales básicos para confeccionar una novela. A la vez el artista utiliza invenciones, imaginación, tergiversaciones y exageraciones etc. para arreglarlos. La realidad es única pero los modos que podrían describirla son innumerables. Es decir, regresar a la realidad “implica una reducción abusiva y un empobrecimiento”, mientras “la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (Saer, 2014:11). Además, la transformación de lo vivido a las palabras abarca distintos tratamientos artísticos, entre los cuales la modificación del tiempo es radical. Vargas Llosa señala la soberanía de la novela sobre estos aspectos: “Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo” (2007:19). En la vida real, el suceso fluye como el agua, por lo tanto, es difícil definir su comienzo ni su final; también se amalgama con otros sucesos sin límites claros. La novela, siendo su simulacro, lo organiza cronológicamente eliminando sus ramas inútiles o con un desorden vertiginoso, desmesurando el pasado, el presente y el futuro, o modificando la dimensión duradera, así como describir un segundo hasta en cien páginas, o al revés una página para la narración de décadas.

Descubrimos que desde muy al principio, en la novela la ficción tiene una filiación natural con la realidad. La diferencia reside en que antes se destacaba la ficción, en cambio, hoy en día se apela más a la realidad con la crisis de la ficción en la literatura.

Puesto que antes del surgimiento de la cultura visual (aquí indicamos a la tele, las películas, los videojuegos), la novela imperó en casi todo el terreno de la ficción para hacer vivir al lector una ilusión, la de salir de sí mismo y ser otro. Cuando la cultura visual y viva nos da mejor vivencia de ilusión, la novela no tiene más remedio que volver a sus raíces para la revitalización del género.

Generalmente, atribuimos el campo de la realidad objetiva a la verdad y la expresión de lo subjetivo a la ficción. También tenemos la impresión de la jerarquía entre verdad y ficción: la primera posee una positividad mayor que la segunda. Pero la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción. Paradójicamente, la novela, mintiendo, expresa una curiosa verdad de la literatura, a diferencia de la verdad histórica (hemos explicado estas dos nociones que Javier Cercas hereda de Vargas Llosa en el apartado anterior). Esta verdad, “que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (Vargas Llosa, 2007: 16) no depende de la autenticidad de las fuentes, los hechos reales ni la sinceridad de la actitud autoral, sino de “su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia” (21).

En el ámbito literario, el tema de la verdad es muy delicado, no solo debido a la distinción técnica, sino a que el mismo concepto de verdad es incierto y su definición contiene elementos dispares y aun contradictorios. Si la verdad es atributo pretendidamente científico, es imposible realizarla en las obras literarias como se revela literalmente. Existen otros intentos de aproximación a la verdad en la literatura por objetividad. Estos pierden pronto su validez ante la subjetividad del soporte verbal de la escritura. De todos modos, a continuación, me empeño en analizar el fenómeno actual de la fusión entre verdad y ficción en el ámbito más general y mostraré las modificaciones y los experimentos que se producen en el interior de la literatura, o mejor dicho, de la novela. Todos nos aportarán una mejor comprensión del núcleo de la autoficción.

8.4.1 La cultura visual

En el párrafo anterior, he mencionado la realidad aumentada. Al hablar de esta noción, siempre la acompañan otros dos términos pertinentes: la realidad virtual y la realidad mixta. En la RA, el mundo real es el soporte del todo. Gracias a la cámara, la pantalla o las lentes de un dispositivo, podremos ver elementos que no están presentes en el mundo real pero ahora se producen en el entorno verdadero e interactuar con ellos, por ejemplo, ahora en su móvil consulte la palabra tigre en el Google, hay opción de ver en 3D -la imagen tridimensional-, como he captado la pantalla en la biblioteca de Hospital Real:



En cambio, la realidad virtual inventa un mundo totalmente imaginativo o imitado de la realidad donde estamos a través por algún dispositivo tecnológico. Podemos entenderla como la película en la que el protagonista es el espectador. La realidad mixta está en el medio de las dos realidades, mezclando la RV y la RA y construye un mundo híbrido donde hay espacios nuevos en los que interactúan tanto objetos y/o personas reales como virtuales.

Con estos ejemplos extremos, observamos que la frontera entre realidad y ficción se difumina. De hecho, desde hace mucho tiempo, con el desarrollo de la cultura visual, ya empezaba la transformación: el mundo real se ha convertido en el mundo visual.

Podemos rastrear una idea similar a lo que propuso Ludwig Feuerbach en el prólogo en la segunda versión de su libro clásico *La esencia del cristianismo*. Aunque en este contexto él pretende replicar a la tesis de que la ilusión del mundo religioso y el Dios trascendental e imaginario reemplazan la verdadera vida humana en la Tierra, la siguiente cita también es aplicable para describir nuestro mundo actual:

But certainly for the present age, which prefers the sign to the thing signified, the copy to the original, fancy to reality, the appearance to the essence ... for in these days illusion only is sacred, truth profane. Nay, sacredness is held to be enhanced in proportion as truth decreases and illusion increases, so that the highest degree of illusion comes to be the highest degree of sacredness. (Feuerbach, 1843, Preface to the second edition)

Hoy en día, no vivimos en un mundo completo de ilusión religiosa sino en un mundo construido por las imágenes. La imprenta inicia esta cultura olocéntrica. Al principio, el libro impreso da acceso al lector a la verdad. La aparición de la novela ofrece una representación diversa de la realidad. La pintura, también, representa la realidad de acuerdo con lo que conoce el artista subjetivamente. Estas artes tardaron mucho en llegar a la imitación verosímil de la realidad. Cuando cumplieron este objetivo, el arte se dirige al camino de la pura estética, que sigue teniendo una estrecha relación con la realidad, pero la representa figurada. Hasta esta época, la realidad y la ilusión todavía se distinguen fácilmente. Todo ha cambiado cuando las tecnologías han ido haciendo posible que cada vez sea más fácil producir y difundir imágenes. A partir de finales del siglo XIX, la fotografía, el cine, las imágenes del video y la televisión,

las imágenes de síntesis de los ordenadores se han desarrollado de una forma espectacular y permiten la producción, reproducción, difusión, consumo y goce de imágenes por medio de estos medios de uso masivo. Como hemos mostrado que la novela atendió las necesidades de vivir la ilusión del lector en los tiempos pasados, al contrario, actualmente la comunicación masiva y las tecnologías mediáticas se han encargado de este objetivo: crear ilusiones. El arte ha cedido al pasado en este terreno. Las tecnologías no representan la realidad sino la copian detalladamente. Cuando el hombre se sumerge mucho tiempo en el mundo de cada día saturado de imágenes, vídeos y espectáculos, ya dejamos de vivir la realidad para vivir la representación de la realidad, es decir, nos encerramos en “la sociedad del espectáculo” planteada por Guy Debord: “allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico” (2010, 43). Aunque Debord plantea esta noción en contra del capitalismo, resulta muy útil para definir nuestra sociedad. Creemos que inventamos las imágenes, de hecho, el espectáculo construido por las imágenes nos controla y nos desconcierta. Ya no somos conscientes de cuál es la realidad y cuál es la ilusión.

Al explorar los motivos sociológicos con que intento explicar la dificultad de distinguir la realidad y la ficción, volvamos al propio campo de literatura a verificar cómo se va desdibujando la frontera entre verdad y ficción y la autoficción aflora en este ambiente. Partimos de algunos mecanismos literarios precedentes a la autoficción.

8.4.2 De la metaficción a la autoficción

Al cabo del período espléndido de la novela del siglo XIX, la corriente principal del género novelesco, el realismo también sufrió la decadencia y la crisis de la *mimesis* tuvo lugar. La denuncia de las convenciones narrativas se hizo el objetivo urgente de los novelistas del siglo XX. Jorge Luis Borges, sin duda alguna, es el maestro que inaugura la nueva época de la literatura, quien no solo mezcla la narrativa y la densidad ensayística en sus obras, sino que también plantea en sus narraciones un juego de constantes alternancias entre el sujeto del plano de la enunciación y el del enunciado.

Se trata de artefacto metaficcional. La metaficción se considera el mecanismo literario más importante en la segunda mitad del siglo pasado. Como ocurre actualmente con la construcción de la autoficción, el término metaficción salió a la luz por primera vez en 1970 y hasta 1984 por fin se ha confirmado su circulación entre otros tantos términos similares, tales como novela autoconsciente, novela autogeneradora, sobreficción, novela reflexiva, antinovela, aliteratura, *Mise en abyme*, etc, que presenta Francisco Orejas en su libro *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. William Gass utilizó este término en 1970 justamente para referirse a textos de Borges, también a los de John Barth. Después en 1984 Patricia Waugh contribuyó su aportación definitiva a la compleja discusión en su libro *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, en que dio su definición: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1984:2).

En esta definición, se enfatiza el objetivo para cuestionar la relación entre ficción y realidad. Las novelas de metaficción narran los sucesos, pero dedican importancia a la propia obra de arte, sobre sí misma. Los dispositivos metaficcionales que advierten al lector sobre el proceso de creación de la obra narrativa. La metaficción hace “un mayor énfasis en los procesos de lectura y escritura, más que en las formas y las estructuras de la narración, es decir, un énfasis en los procesos de sentido más que en las estructuras de significación textual” (Zavala, 2004:742). Es decir, el autor y el lector se esconden detrás de la escritura, la obra parece independiente de todo. Antes existe una pared entre dos mundos reales y ficticios. Después del giro metaficcional, estos procedimientos cuestionan los límites entre realidad y ficción desde el interior con recursos de la propia ficción. El narrador coincide con el autor y desvela la gestación de la obra directamente al lector. En la novela realista, la obra expresa su ficcionalidad en el proceso de la lectura, el proceso de la escritura es transparente y no llama nada la atención del lector. La metaficción modifica totalmente el estatuto de la escritura. El narrador “evidencia(r) la ficcionalidad fingiendo ahora que la novela se escribe ante los ojos del lector”, exhibiendo “su estructura, su significante, su maquinaria, que bien podría reducirse a los parámetros de la opacidad, y, sobre todo, el desvelamiento de los recursos de la poética formalista” (Gil González, 2001:16).

Notamos que el contrato de lectura en la literatura tradicional y convencional se ha roto por la irrupción de la metaficción. Esta corriente refleja la autoconsciencia del autor y el lector. El autor consigna expresamente el proceso creador de la obra y el lector deja de su papel pasivo guiado por la orientación del narrador. Por medio de los procedimientos metafictivos y estrategias autoriales, la literatura de metaficción se caracteriza por los siguientes aspectos:

Genéricamente, el antirrealismo y la transtextualidad constituyen los aspectos más destacados de la literatura de metaficción, que pueden concretarse de esta forma: en el plano de lo enunciado, de la historia o diégesis, son evidentes la autoconsciencia y la autorreflexividad; mientras que en el plano de la enunciación, del relato o discurso, ocurre otro tanto con la ficcionalidad y la hipertextualidad. (Orejas, 2003: 134)

La autoconsciencia puede corresponder al autor, a los personajes, también al propio texto, entre todos, la autoconsciencia autorial es la más común. El autor se pone delante de los lectores sin simular ser el narrador como en los textos ensayísticos. En particular, cuando el narrador no solo se identifica con el autor, sino que también revela su nombre propio como ocurre en la autoficción, la instancia autorial muestra la autorreferencialidad. De este modo, la frontera entre ficción y realidad es deliberadamente enturbiada por el autor. El lector encara la dificultad de tomar la lectura como lo real o lo ficticio. El uso de la autoconsciencia del propio texto es popular en las novelas metaficcionales. Tomamos como ejemplo la primera narración *El móvil* de Javier Cercas, quien siempre tiene anhelo de ensayar las nuevas técnicas narrativas. Este relato se da por terminado así:

Entonces empezó a escribir:

<Álvaro se tomaba su trabajo en serio. Cada día se levantaba puntualmente a las ocho. Se despejaba con una ducha de agua helada y bajaba al supermercado a comprar pan y el periódico. De regreso, preparaba café, tostadas con mantequilla y mermelada y desayunaba en la cocina, hojeando el periódico y oyendo la radio. A las nueve se sentaba en el despacho, dispuesto a iniciar su jornada de trabajo>. (2003:98-9)

Es exactamente igual al primer párrafo que arranca el mismo relato en las manos del lector. La condición de obra ficticia no se disimula.

En la investigación de Orejas, no se distinguen los tres términos: autorreflexividad, autorreferencialidad y autotextualidad (137). Prefiero delimitar la diferencia entre las primeras dos nociones. A mi entender, la autorreflexividad tiene más que ver con la auto-reflexión, asimismo, la autorreferencialidad comprende la alusión del propio texto a otros textos del autor o a la tradición literaria en la que el mismo texto se inscribe, convirtiéndose en texto-espejo. En la clasificación de Orejas, la autorreferencialidad es más precisa que la autorreflexividad que utiliza en su contexto. Creo que la autorreflexividad es más adecuada para describir uno de los aspectos de la autoficción. En la metaficción, la reflexión no acontece en torno del autor sino en torno de la estética de la ficción, de la literatura.

Vera Toro no pone la metaficción y la autoficción paralelamente sino plantea que la última dispone de una dimensión metaficcional. Según su hipótesis, la relación de un texto ficcional con su creador en la autoficción “se presenta no solo por una presencia paradigmática de técnicas con función metaficcional, sino también por el carácter metaficcional específico e inherente de la constelación enunciativa específica de la autoficción” (2017: 57). A diferencia de su opinión, creo que la metaficción, como corriente precedente de la autoficción, deja mucha influencia en esta última, que aparece antes y a medida que va decayendo la primera. La metaficción pone de relieve la ficcionalidad textual y niega el realismo, sin embargo, la autoficción hace hincapié en el papel autorial intertextualmente para explorar las posibilidades del funcionamiento autorial dentro de los textos una vez agotados los experimentos de narrador y personajes.

8.4.3 Autoficción y no-ficción

Actualmente el término no-ficción aparece con frecuencia como etiqueta en las listas de libros más vendidos como complemento del género ficción. En este caso, la noción de no-ficción incluye todos los otros tipos de escritura ajenos a la ficción, como los ensayos, las crónicas de viaje, las memorias, la biografía, la autobiografía, el relato historiográfico y los diferentes géneros periodísticos etc. Pero en este trabajo me limito

a utilizar este término en su sentido restringido en el campo literario, sobre todo, en la novela.

El concepto de no-ficción se asocia con la novela por primera vez en los años sesenta cuando Truman Capote publicó *A sangre fría*, la obra que trata del hecho real de que dos vagabundos exterminaron a una familia de granjeros en Kansas. Por un lado, siendo un novelista reconocido, Capote declaró que este libro no es un texto periodístico sino un nuevo género literario y lo denominó *Non Fiction Novel*, la novela de no-ficción. Por otro, los críticos tienden a insertarlo en la corriente *Nuevo periodismo*, encabezada por Tom Wolfe en el mismo período, señalando que el procedimiento del trabajo de Capote es igual a los nuevos periodistas. La polémica entre dos términos dura décadas, en mi trabajo no dedico tiempo a distinguirlos sino considerarlos igualmente. Aunque parten de diferentes orígenes, con sus esfuerzos por distintos caminos, confluyen en el mismo objetivo de llegar a una estética literaria basándose en hechos reales.

La relación entre periodismo y literatura experimenta unas etapas: separación y unión. Tanto la novela como el periodismo provienen de la tradición de narrar cuentos oralmente. Pero pronto se desarrollan hacia distintas direcciones. Como la referencia real es la única fuente de los materiales, la noticia dispone de la autoridad natural de la verificabilidad. Aunque el novelista también de vez en cuando elabora los hechos reales con técnicas literarias, la propensión a los prodigios dirige la novela a otro sentido. Además, la noticia persigue las novedades mientras la novela tiende a revelar lo permanente de la humanidad, como señala Walter Benjamin:

La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo. (1991: El narrador: VII)

Al cabo de dos caminos opuestos, ocurre un giro en ambas partes al mismo tiempo y poco a poco la fusión de las dos llega a la simbiosis periodismo-literatura. Por un lado, la noticia es la síntesis de una anécdota puntual, a falta de los detalles del suceso para responder a las expectativas del lector. El ávido lector querría saber las escenas del suceso, lo que pensaban los personajes y otros detalles de los ambientes. El periodismo escueto debería apelar a las técnicas literarias para reconstruir la realidad compleja, por

medio de las adjetivaciones, descripciones, diálogos, diversos puntos de vista. En esta situación, el Nuevo Periodismo se extendió por todo el mundo, hasta hoy existe su repercusión. Por otro, aunque algunos novelistas elaboran sus obras fundamentadas en los hechos reales, el lector las lee como pura ficción. En efecto, algunas novelas de este estilo consiguieron éxito, como *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe y *Vida en Misisipi* de Mark Twain. Es difícil definir desde cuándo empieza el interés del lector por la verificabilidad de lo contado. En las últimas décadas, el novelista efectivamente pretende destacar lo real en su narración para potenciar el interés del lector. E.G. de León explica el motivo de este interés por “el lector se implica más en la obra literaria cuando su realidad coincide con la del escritor y por tanto prima en su interés la veracidad de lo relatado” (2000: 336). Como la novela es un género omnívoro, ya empezó a añadir otros recursos retóricos para completar sus formas. El periodismo es una fuente de inspiración en este proceso de expansión de la novela. Después el novelista también aprovecha los procedimientos del reportaje y la investigación histórica. No nos costará trabajo citar algunas obras solo en el mundo de la literatura hispánica, como en 1957, un poco antes de la gran obra de Capote, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. La polémica obra de Cercas *Anatomía de un instante*, López Canicio también la define como novela de no-ficción (2017: 191). Esta fusión entre literatura y periodismo intenta aunar la exactitud y rigor informativo con el conseguido valor literario. De este modo, a lo largo de la historia literaria, muchos literatos llegaron a la brillantez de su trayectoria mezclando los mecanismos periodísticos y literarios, por ejemplo, Gabriel García Márquez en el mundo hispánico y la muy eminente Svetlana Alexiévich, quien ganó el Premio Nobel en 2015.

Después de este breve recorrido sobre la relación entre literatura y periodismo, volvamos al concepto no-ficción. La ficción no es necesariamente lo contrario de la verdad, por tanto, no-ficción no es automáticamente verdadera. El criterio de verdad es dudoso, ambiguo e incierto y ¿basta con el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio? Saer nos ofrece una respuesta negativa:

...non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos—lo que no siempre es así—sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos

y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal.
(2014:10)

En la época de Capote, todavía se niegan al uso del narrador en primera persona en las novelas de no-ficción. Creían que la ausencia del autor dentro de la narración creaba una atmósfera de autenticidad, de objetividad periodística. Pero muchos críticos acusaron esta actitud como engañosa. El autor cuenta los sucesos siempre desde su punto de vista parcial. “La objetividad rigurosa es imposible, se adopta una subjetividad en la que el autor no pretende ofrecer una verdad inexorable sino un punto de vista legitimado por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector” (De León, 2000: 339). Influidos por estas opiniones, empezó a pasar del narrador omnisciente a la primera persona. Cuando el narrador yo cuenta lo que investiga sobre las referencias reales y este narrador se llama igual que el autor, de este modo, aparece la confluencia de la autoficción con la novela de no-ficción. No son todas las obras de autoficción las que se entrelazan con la novela de no-ficción, pero las obras de Javier Cercas que tratan de indagación histórica son ejemplos precisos de la conjunción de estos dos mecanismos literarios. En los análisis concretos sobre sus obras en el siguiente apartado, investigaremos los problemas al respecto con detalles.

8.5 Autoficción

A través de las investigaciones previas en torno de la noción de la autoficción, por fin, volvemos al núcleo de esta cuestión. Observamos que existen ideas bifurcadas en muchos aspectos, pero para llegar a mi definición de la autoficción en este trabajo, en primer lugar, voy a explicar las varias definiciones lo más posible; al cabo de la serie de comparaciones y distinciones, intentaré aportar mi definición.

8.5.1 La definición

En primer lugar, citamos la primera definición hecha por Doubrovsky en la contraportada del libro publicado en 1977, un segundo texto impreso con tinta roja:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, auto-ficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva. Encuentro hijos de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, una escritura anterior o posterior a cualquier literatura concreta. Como se suele decir, música. O aún más, autoficción pacientemente onanista, que ahora espera poder compartir su placer con ustedes. (citado por Lejeune, 1994: 179)

Es una definición paradójica aparentemente “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales”. Esta contradicción entre ficción y verdad marca la polémica persistente entre los teóricos sobre esta noción. A decir verdad, al principio me desconcertaba frente a esta situación confusa. La lectura de estas obras me supone una experiencia totalmente nueva. Aunque no me cuesta mucho trabajo comprender la compatibilidad entre ficción y los hechos reales -el artista elabora los hechos reales con recursos literarios, igual a lo que hemos analizado en la novela de no-ficción-, en el hecho de que la referencia verdadera del nombre del autor aparezca en el texto como el nombre del narrador y el personaje consiste el último obstáculo para el lector. Lejeune, siendo el primero en inventar este mecanismo literario, nos describe algunos rasgos de autoficción, pero son los investigadores sucesivos los que aportan la estructura constructiva y teórica. A continuación, voy a enumerar distintas definiciones a lo largo de estas cuatro décadas:

1. J. Lecarme

La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela. (citado y traducido por Pozuelo Yvancos, 2010: 17)

2. Vicent Colonna

Una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando en todo caso su identidad real, su verdadero nombre. (citado y traducido por Pozuelo Yvancos, 2010: 20)

3. Arnaud Genon y Isabelle Grell⁴¹

Subtle notion to define, tied to the author's apparent refusal of the autobiography, roman à clés⁴², of the constraints or delusions of transparency,

⁴¹ <http://autofiction.org/>

⁴² La novela en que la persona real aparece como personaje ficticio con el nombre ficticio.

enriched by its many extensions all while solidly resisting the incessant attacks of which it is the object. It comes from posing questions that challenge literature, shaking notions of reality, truth, sincerity, fiction, plowing through the unattended galleries in the field of memory. (citado y traducido por McDonough, 2011:8)

4. Philippe Gasparini

Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. (2012, 193)

5. Manuel Alberca

Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. (2007: 158)

Creo que cada estudioso saca su conclusión a partir de su corpus de lecturas al respecto, por tanto, las definiciones convergen pero también se apartan a veces. Puesto que considero la autoficción un artefacto literario absolutamente original, a diferencia de la autobiografía, la novela autobiográfica y la novela de no-ficción, pretendo definir sus rasgos particulares, a pesar de correr el riesgo de una definición de corta legitimidad. Tengo en cuenta que la vitalidad de la literatura radica en la transgresión persistente de las reglas establecidas. Aun cuando ya ha existido, o están escribiendo o van a inventar un ejemplo en contra de mi definición, me empeño en dar mi propia definición como la conclusión temporal de las investigaciones hasta ahora.

DEFINICIÓN rigurosa: Novela o relato ficticio en que el autor, el narrador y el personaje comparten el mismo nombre explícitamente, poniendo énfasis en la auto-reflexión del narrador de su propia existencia.

Voy a explicar los elementos desmontados según categorías diferentes a las que pertenecen:

Forma de representación: narración ficticia.

Vacilo mucho en delimitar la autoficción en el campo de la narrativa. Al entrar en el nuevo siglo, en el contexto hispánico el término autoficción se utiliza ampliamente, no solo se extiende a otros géneros literarios, sino hasta otras artes. Verónica Leuci ya

ha publicado algunos artículos⁴³ sobre autoficción y poesía por medio de los análisis sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma, Gloria Fuertes, Jon Juaristi, entre otros poetas españoles. El libro de artículos recopilados *El autor a escena* indaga las perspectivas interdisciplinarias y transmediales de la operatividad teórica de la autoficción a partir de la hipótesis: “la autoficción responde a una tendencia general en el arte contemporáneo, asumida la imposibilidad de un referente estable-incluido el propio autor-, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente) con más intensidad incluso que en otros periodos” (Casas, 2017: 7). Al principio, querría definir la autoficción como modo artístico de representación autorial. Como no tengo suficiente conocimiento de la poesía, el audiovisual ni el teatro, al final, abandono este intento y prefiero una definición más prudente. La inundación del uso de autoficción, de hecho, se atribuye al reemplazo del uso anterior de la autobiografía, que no tiene modo de liberarse de la preocupación ética de la verdad. El neologismo autoficción ofrece la legitimidad en oportuna medida a esta tendencia y atrae a los usuarios con su popularidad y moda. Después de la definición de la autoficción, creo que el concepto de lo autoficcional puede complementar el espacio de vacío de otras artes de representación autorial que la autoficción no es capaz de cubrir.

Al final, mi definición solo se fija en la narrativa ficticia. Entiendo la ficción en dos vertientes: hecho narrado y modo de narrar. Estoy de acuerdo con Barbara Herrnstein Smith que “la ficcionalidad se define tanto (o más) por la fictividad de la narración como por la de la historia” (citado por Genette, 1993:66). En palabras concretas, el acto de contar acontecimiento, el acto de describir a personajes y de retratar los lugares son lo que es ficticio. Tomamos el arreglo del tiempo en la narrativa como ejemplo: la autobiografía suele adoptar el orden lineal y cronológico de narración, comienza con el nacimiento o la infancia del protagonista y cierra con el éxito de carrera

⁴³ “Autoficción, poesía y nombre propio: un debate con puertas abiertas” en *RECIAL*, vol.6. no.7. 2015. “Poesía y autoficción: Una alianza posible” (en línea). VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata en Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2356/ev.2356.pdf

Poetas y versos: autoficciones en la poesía social Española http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion4/Poetas%20y%20versos_LEUCI,%20Veronica/Poetas%20y%20versos_LEUCI,%20Ver%C3%B3nica.pdf

“Autoficción, poesía y nombre propio: un debate con puertas abiertas” en *RECIAL*, Vol. 6, No. 7, 2015. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11895/12239>

“Oficio de falsario: Jon Juaristi y la poesía autoficcional” en *Impossibilia*. No.13. 2017. <https://drive.google.com/file/d/0B6u7HRUjWBluNVI4OVVUUEFTLWs/view>

o la muerte biológica. En cambio, la autoficción disfruta de toda la libertad para organizar los acontecimientos sin importar el tiempo físico.

Relación entre autor, narrador y personaje.

Obligatoriamente en la autoficción el autor, el narrador y el personaje comparten la misma identidad nominal. Creo que el hecho de que el nombre propio del autor queda indicado al narrador en el texto marca exclusivamente la autoficción. Actualmente, muchas investigaciones denominan la autoficción a las obras en que el narrador en primera persona no revela su nombre explícitamente sino coincide en datos biográficos con el autor implícitamente. Creo que este caso no cumple los requisitos de la autoficción que se caracteriza por el uso del nombre propio de autor intertextualmente en mi definición.

Tiendo a considerar la autoficción como tendencia contemporánea. Aunque podemos rastrear sus huellas en muchas obras clásicas precursoras, como lo hace Vicent Colona en su tesis "*L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*"⁴⁴, no las incluyo en las verdaderas autoficciones. No niego la tradición heredada, pero pongo énfasis en la novedad del uso del nombre de autor dentro de los textos. Este rasgo corresponde a los fenómenos de nuestra sociedad, en la que por un lado nos importa más el nombre propio que el producto -consumimos la imagen (el nombre incluido) del producto en vez del propio producto-, por otro, poseemos distintos nombres propios de acuerdo con el mundo donde nos quedamos, el mundo real o el mundo de redes sociales. En este contexto, el artista deconstruye su nombre propio en el texto, a pesar de su actitud poca seria⁴⁵, de hecho, ha creado algo nuevo para la crisis del género novelesco.

Por consiguiente, vamos a indagar la posición del narrador en el texto. Alberca plantea que el narrador y el protagonista tienen el mismo nombre de autor, es decir, el narrador debería ser el protagonista en la narración. En mi definición, sería un caso de la autoficción, pero el narrador no es necesariamente el personaje principal. En el primer caso, el narrador es autodiegético, que participa en los acontecimientos narrados. Claro está que este caso es el más típico ejemplo de la autoficción. Pero extendiendo el

⁴⁴ 1989. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

⁴⁵ Marie Darrieussecq (1996). "L'autofiction, un genre pas sérieux" en *La autoficción reflexiones teóricas*. 2012. trad. Enric Sullá.

ámbito autoficcional hasta incluir la narración del narrador heterodiegético. Este narrador no es próximo a los narradores de Dostoyevsky, tiene su propia voz pero no ocupa lugar de importancia ni tiene nada que ver con el acontecimiento narrado. El narrador heterodiegético de la autoficción, aunque se sitúa en el segundo grado de la narración, al final, su vida y experiencia coinciden con los sucesos principales en ciertos aspectos. Es decir, el proceso de narración produce algo en la existencia del narrador, o mejor dicho, el narrador alimenta de su propia narración y realiza su crecimiento. En este sentido, la autoficción es una variante de la novela de formación o *Bildungsroman*, pero en el que el narrador se madura en lugar del protagonista del primer grado de narración. Esta metamorfosis del narrador se atribuye a la auto-reflexión empleada en la autoficción, que es el otro factor en la definición. Por consiguiente, vamos a abordar la tercera categoría.

Autorreflexión inherente al contenido.

En la autoficción, el narrador tiene su auto-representación, pero su objeto final es la auto-reflexión. Tanto por su propia experiencia como por la narración de la vida de los demás, el narrador llegará a su destino al reflexionar su propia existencia. Es natural que la autobiografía contenga la auto-reflexión al repasar toda la vida con la mirada retrospectiva. Al final de la vida, esta auto-reflexión ya no tiene función para el mismo autor sino que sirve para el lector. “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (Dobrovsky, citado y traducido por Pozuelo Yvancos, 2010: 12). De este modo, la auto-reflexión que hace el narrador sobre la experiencia determinada en la autoficción es presente y útil para sí mismo.

En la investigación sobre sujeto y objeto, tenemos en cuenta que el artista se conoce a sí mismo solo cuando el sujeto se toma como el otro, el objeto. Por la autoficción, la objetización de sí mismo se realiza con facilidad. El autor deja de representar a los personajes en su obra, y se disfraza a sí mismo. Así, el novelista observa qué querría ser o no ser en su experimento de escrituras para llevar a cabo su auto-reflexión durante este proceso.

Esta definición rigurosa es mi propuesta a partir de mis lecturas al respecto. Insisto en que el neologismo debería explicar la novedad en vez de ser un puro juego de palabras. Pero reconozco que mi definición no pretende rectificar el amplio uso de la autoficción en el ámbito académico ni de prensa actualmente en el contexto hispánico, sino que es de pura teoría. Por tanto, aquí para ser flexible en el uso de esta noción, clasifico diversos niveles de autoficción en las prácticas de investigación. Basándonos en el siguiente esquema, inspirada y combinada por el esquema de Lejeune (1994:67) y el análisis de Genette (1993:64-72), tendremos una impresión clara.

	A=N=Pro	A≠N≠Per	A=N=Per≠Pro
Ficción en la historia,	1a. autoficción	2a. novela	3a. autoficción
Verdad en la historia, Ficción en lenguaje	1b. autoficción	2b. novela histórica	3b. novela de no-ficción
Ficción en ambos	1c. autoficción	2c. novela	3c. autoficción
Verdad en ambos	1d. autobiografía	2d. Historia	3d. reportaje

A=autor, N=narrador, Per=personaje, Pro=protagonista, = significa comparte el mismo nombre propio.

En la columna **1**, puede definirse la autoficción autobiográfica. **1c** se refiere a la autoficción que define Doubrovsky, también es la autoficción más rigurosa. La autoficción **1b** es lo que Genette propone como autobiografía para la aduana. El autor aprovecha la etiqueta de la autoficción para evitar las posibles consecuencias de una demanda judicial o como el eufemismo para el autodesvelamiento de las intimidades que le dan vergüenza al autor, contándolas en público como verdades. La autoficción **1c** responde al deseo del autor de ser el otro, experimentando las posibilidades de otras vidas. Creo que la última es el mejor regalo que la creación literaria ofrece al artista, durante el proceso solitario y trabajoso de escritura, el artista vive distintas vidas imaginarias para recompensar su vida verdadera. En la columna **3**, puede definirse la autoficción reflexiva, en que el narrador no es más el testigo del acontecimiento, pero

la narración deja influencia en la percepción de sí mismo. La autoficción **3c** es un tipo en el sentido más amplio.

El empleo de gran extensión de este término justamente se debe a las diversas comprensiones de cada uno, que lo tratan como un cajón de sastre, sacando cualquier beneficio por su cuenta. Igual a otros términos literarios, la autoficción todavía abarca algunos conceptos ambiguos, que son el tema que voy a abordar.

8.5.2 La dimensión paradójica de la autoficción

Al delimitar los rasgos principales de la autoficción, por consiguiente, vamos a confrontar unos problemas delicados al respecto. Lejeune plantea el pacto autobiográfico para diferenciar la autobiografía de la novela autobiográfica. Este pacto es el contrato al que llegan entre el autor y el lector fuera del texto, que ya existe antes de la lectura. En base del planteamiento del estudioso francés de la autobiografía, Manuel Alberca propone un pacto ambiguo para definir el contrato de lectura entre el autor y el lector en la autoficción, un pacto a caballo entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Si el pacto no determina nada, ya funciona en vano. Este pacto ambiguo señala la paradoja intrínseca de la autoficción. A continuación, vamos a abordar unos aspectos contradictorios de la autoficción.

Literatura y vida

Hemos hablado demasiado sobre la mezcla de verdad y ficción en la autoficción, ya nos cansa mucho el enmarañamiento de su relación. Merece la pena examinar otro problema distinto pero derivado de la misma raíz: la relación entre literatura y vida en la autoficción.

La autoficción autobiográfica, en general, se alimenta de experiencias dolorosas y extremas: muerte, enfermedad, abandono, locura y pérdida. Por ejemplo, Philippe Forest comienza su escritura de la autoficción con la muerte de su hija por cáncer, Camille Laurens con la pérdida de su hijo en el parto, Hervé Guibert con la amenaza mortal del SIDA, la lista de los escritores citados podía ser casi interminable. Estos

autores narran sus experiencias para curar las heridas causadas por estos dolores. De este modo, la autoficción se convierte en literatura terapéutica. En este sentido, la literatura forma parte de la vida real del autor, también se vive. Para el lector, el mundo de la ficción no está cerrado y da su sentido o significado por medio de la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. Nuestra vida se construye y se reconfigura sin cesar por los efectos de la lectura. Por tanto, llegamos a la conclusión de que la propia lectura es una manera de vivir en el universo ficticio de la obra, es decir, la historia se narra y también se vive imaginariamente.

Paul Ricoeur propone el concepto de identidad narrativa para explicar esta estrecha relación entre literatura y vida. A través de esta noción, nos revela la esencia de la subjetividad, que “no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir. Esta es, precisamente, el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo” (2006:21).

La autoficción disminuye el trecho hasta el más mínimo posible entre literatura y vida: las historias son narradas, también vividas; a la vez, la vida es vivida, también es narrada.

Autor y lector activos o pasivos

La autoficción proporciona al autor la máxima libertad de escritura. Aprovecha todos los recursos literarios y referenciales al estar a caballo entre verdad y ficción, también se libera de la preocupación ética de la verdad y evita los líos judiciales protegida por la etiqueta de la ficción. De hecho, el autor que goza de libertad solo se fija en su privada y limitada experiencia, “convirti(endo) su vida en objeto de conocimiento solipsista, elevando su yo por encima de todo y de todos” (Pozuelo Yvancos, 2019:515). Aunque el autor disfruta de su privilegio de escribirlo todo, al final deja de potenciar su capacidad imaginaria y se limita a utilizar su vida directamente con facilidad. Como Catherine Cusset expone “going to the heart of a human tragedy, finding a voice that expresses pain, the universality of pain, is what makes autofiction worthwhile” (2012), pero tenemos duda de que cuántas obras autoficcionales llegan a universalizar su experiencia individual a todo el mundo. Por tanto, el autor de la autoficción debería reflexionar bien ¿cómo el libro de un yo realiza el pensamiento de que lo importante no es el autor, sino los otros, nosotros? ¿cómo

entiende en ese plural del pronombre la Humanidad y la vida concreta y a la vez abstracta de los otros? El éxito de una obra autoficcional depende del uso que se haga de los recuerdos y de la significación que se logre con ellos. A diferencia de la memoria o autobiografía clara, descriptiva, factual, la tarea de la autoficción consiste en atraer al lector al interior de lo que está pasando, sobre todo, por medio de la descripción verbal de la emoción.

Cuando el autor deja su preocupación ética por la verdad, la ansiedad se transmite al lector. Aunque el lector, siendo el consumidor, paga por su lectura, no tiene clara idea sobre lo que ha de comprar del mismo modo en que nos enteramos de todos los datos de los productos que compramos. El lector ya no puede ser pasivo como antes, sino que debería ser activo para participar en el juego que diseña el autor, buscando la verdad y reflexionando.

Sobre la popularidad de la literatura del yo, Pozuelo Yvancos da la razón a la necesidad para los autores, a la vez piensa que “es más raro que lo sea para los lectores” (20181108). Desde mi punto de vista, siendo lectora, una obra de autoficción de un autor es aceptable para conocer su vida, pero más obras repetidas perderán su atracción. Tanto el autor como el lector comienzan la escritura y la lectura de la autoficción con facilidad, la cuestión es cómo siempre se saca algo nuevo en este proceso para ambas partes.

8.6 Autoficción y Mi-novela, Shishosetsu (Watakushi-shōsetsu)

En una conferencia impartida por Philippe Forest en China, por primera vez supe sobre la posible relación entre la autoficción y *Shishosetsu* (Mi novela, *I-novel*) de la literatura moderna japonesa. Cuando leo las obras de la autoficción de la literatura occidental, siempre tengo la curiosidad de por qué nunca he leído algo parecido en la literatura china. Hasta mediados del siglo XIX, la literatura japonesa seguía alimentándose mucho de la literatura china clásica. Pero desde los años sesenta, cuando la civilización industrial de Occidente entró en Japón, empezaron una serie de revoluciones por todas partes, incluso en la literatura. En los albores del siglo XX,

Shishosetsu emergió por un lado arraigado en su tradición intelectual japonesa, por otro, influido por el realismo y el naturalismo literarios importados de Europa. En la era Taisho (1912-1926) llegó su apogeo y después entró en decadencia, pero hasta hoy día el impacto de esta escritura está en vigor. Durante aquel período casi todos los escritores probaban este dispositivo en su creación literaria, igual que la moda de la autoficción en la literatura española actualmente. Pero mi curiosidad sigue allá. En el siglo XX, cuando en China también tuvo lugar la revolución, incluso importamos la noción entera de la novela occidental y la cultivamos en nuestra literatura moderna, ¿pero por qué nunca se generó la corriente de la literatura de yo ampliamente como en nuestro vecino Japón? A lo largo del siglo pasado, la literatura china experimentó diversas corrientes literarias importadas de Occidente, tales como romanticismo, simbolismo, Realismo Mágico, feminismo, etc. Pocos escritores chinos tienen interés de experimentar la autoficción, salvo Mo Yan cuya obra vamos a tratar como un caso de la autoficción particular en el último capítulo. Deseo que la comparación de la autoficción y *Shishosetsu* me inspire algo para resolver mi duda.

El término 私小説 *Shishosetsu* (*Watakushi-shōsetsu*) está formado por dos partes: 私(*yo*) y 小説(*novela*). Las dos desviaciones de traducciones provienen de dos pronunciaciones diferentes de la primera parte del término 私(*yo*). Como el carácter 私 es del chino, existen dos pronunciaciones distintas china y japonesa⁴⁶, sucesivamente correspondientes *shi* y *watakushi*.

私 *Watakushi/shi* se puede traducirse como yo. En japonés, existen muchos pronombres en primera persona para referirse a uno mismo, dependiendo de la ocasión pública o privada, y de la posición social relativa del oyente y/o del referente. *Watakushi* es uno entre muchos pronombres en primera persona y se utiliza en los casos más formales. Un hombre puede utilizar diferentes pronombres de primera persona para

⁴⁶ Los caracteres *han* (Kanji) en la escritura japonesa tienen dos modos de pronunciación: lectura semántica (*Kun'yomi*) y lectura por sonido (*on'yomi*). El primer modo indica la pronunciación de las palabras japonesas con el mismo significado de tal carácter han, es decir, en este caso, en japonés se usa la forma y el significado del carácter han, a la vez que se combina con su propia pronunciación oral de las palabras japonesas. El segundo modo es más fácil, la aproximación japonesa de la pronunciación en chino de los caracteres han, que provienen de distintas partes de China y diferentes épocas, y tal vez son totalmente diferentes a la pronunciación del mandarín contemporáneo, el chino oral y oficial de hoy en día. Esto sucede también en otros países asiáticos que tuvieron relaciones estrechas con la China antigua. En aquella época, estos países no tenían sus escrituras fijas sino el lenguaje oral, por lo que tomaron prestados los caracteres chinos y después, cuando crearon sus propias escrituras, han mantenido algunos caracteres chinos, pero con pronunciaciones diferentes.

referirse a sí mismo cuando habla con su familia, con sus amigos íntimos; con sus compañeros del trabajo; con su jefe, por ejemplo: *watakushi*, *watashiboku*, *ore*. Mientras tanto, una mujer tiene menos variantes de pronombres. Pero a lo largo del tiempo, la distinción de estos pronombres entre dos géneros se ha cambiado mucho. En diversas obras de *Shishosetsu*, los autores utilizan diferentes pronombres en primera persona. Estos matices emiten distintos mensajes y producen diferentes efectos. Cuando el autor utiliza un pronombre determinado, denota que ya define quiénes son sus lectores. De este modo, el narrador dirige su narración a un lector determinado en lugar de a todo el público como en la literatura del yo de Occidente. Este lector definido en la imaginación del autor, podemos entenderlo como el mismo autor. Suponemos que en *Shishosetsu* no existe de hecho otro verdadero lector para el autor, de hecho, quien se comunica consigo mismo, preguntándose y contestándose. El autor y su obra constituyen un círculo cerrado y autosuficiente. En cambio, la autoficción occidental siempre realiza un diálogo con su lector virtual y está abierta a todos los lectores.

Además, *shi* significa algo íntimo o privado, al revés de público. En este sentido, no es obligatoriamente narrado en primera persona, también existen casos en que se narra en tercera persona, por ejemplo, la primera novela *Shishosetsu: Futón* (1907) de Katai Tayama (1872-1930). Por lo tanto, la traducción de Mi-novela no es del todo exacta. Es preciso que el protagonista esté definitivamente inspirado en el autor. En la misma época, aunque en alguna obra cuentan en primera persona, como los narradores no se parecen al autor, el lector japonés nunca la considera *Shishosetsu*, por ejemplo, *Soy un gato* (*Wagahai Wa neko de aru*, 1905-6) de Natsume Sōseki (1867-1916). Para uniformar la expresión y las razones mostradas, en el resto de la tesis voy a utilizar *Shishosetsu* para referirse a este género japonés, aunque *Watakushi-shosetsu* también se usa y se acoge ampliamente.

Shosetsu (小说, *xiaoshuo*) es un término importado del chino. En el contexto chino, el significado original de esta palabra ya se aleja mucho de su sentido actual. En los inicios de la Historia de la literatura china, el término *xiaoshuo* indicó dichos insignificantes, frases sin importancia cuando apareció por primera vez en el capítulo de “El mundo exterior” (外物) de *Zhuangzi*⁴⁷ 《庄子》: “Adornarse con discursos

⁴⁷ Es una de las obras más importantes taoístas. Al libro se le conoce con el nombre del autor, *Zhuangzi* (369-286 a. C). Eso pasa en la mayor parte de los antiguos filósofos chinos que ponen el nombre propio

triviales (*xiaoshuo*) para alcanzar altos cargos y gran fama, es estar muy lejos de haber llegado a un profundo conocimiento” (1996: 293). Durante el largo período, este término define cosas de poca importancia, cargo de rango inferior o narración miscelánea que aparecen en las grandes obras chinas. Además, *Shosetsu* puede referirse a los géneros de no-ficción, así como ensayos, memorias y otros tipos de discursos reflexivos. Al cabo de cientos de años, esta noción ha experimentado una evolución compleja hasta su significado actual. Hoy en día, este término equivale a una prosa de ficción de cualquier longitud, debería poner adjetivo corto, mediano o largo para distinguir entre novela, cuento y relato en español. En realidad, antes de la modernidad, la literatura occidental y la oriental eran totalmente diferentes. En la tradición de la literatura pura en Europa, el autor está distante de sus escrituras. En cambio, en la tradición oriental (Japón y China), la literatura pura se considera inherentemente de naturaleza referencial con el autor. El texto no es autónomo ni independiente del autor. En este sentido, *Shishosetsu* es esencialmente distinto a la autoficción de Europa. Estas nociones literarias no son equivalentes en ambas culturas que se distancian mucho. Por tanto, la semejanza entre autoficción y *Shishosetsu* me llama mucha atención. Por consiguiente, vamos a indagar cómo apareció esta escritura en Japón.

Por un lado, la literatura japonesa tiene una profunda tradición de la escritura privada/individual a partir de la literatura clásica, por ejemplo: *nikki* (diarios) y *zuihitsu* (ensayo). Esta tradición llegó a su culminación con *Shishosetsu*. En cambio, en la literatura china no tenemos este estilo de creación literaria sino muchas escrituras históricas. A lo largo de la historia de la literatura china, aunque tuvo lugar alguna corriente de estilo parecido, así como la escritura de unas escritoras chinas en los años 90 del siglo pasado, nunca se expandió hasta todos los escritores como *Shishosetsu* en los principios del siglo pasado. Creo que esta diferencia de tradiciones afecta principalmente a la creación autoficcional en el ámbito chino.

Por otro, no hay duda de que la aparición de *Shishosetsu* tiene su origen de una imitación de la novela occidental: una distorsión del naturalismo y realismo literario importado de Europa, también la influencia cristiana de la confesión. El realismo de la literatura occidental se adapta como experiencia individual en la literatura japonesa. El

en su obra. Él vivía durante el período de los Reinos combatientes y representaba la cumbre del pensamiento filosófico chino de las Cien escuelas del pensamiento. Es el segundo taoísta más importante, por detrás de Laozi.

escritor japonés no tiene autoridad total sobre su papel de creador omnisciente. No tiene fe en construir un mundo artístico por su representación como el escritor occidental sino que se limita a transcribir lo experimentado. Registra sus propios pensamientos y experiencia vivida. Es decir, los escritores japoneses describían mecánicamente el mundo donde vivían sin mostrar su creatividad. De hecho, algunas obras de la autoficción que se centran en su experiencia privada demuestran una tendencia similar que orientaría la narrativa a un callejón sin salida como el destino de *Shishosetsu*.

La narrativa japonesa no sigue las convenciones narrativas que gobiernan la ficción occidental. Es decir, en la narrativa occidental, siempre hay una dinámica que impulsa el desarrollo temático hasta su conclusión por medio de su trama lineal y progresista, como señala Fowler: “fiction and autobiography in the west have as one of their formal properties a sense of forward movement and purpose” (1988: xx). Pero no existe esto en la narrativa japonesa. La literatura japonesa se preocupa por el estado más que el proceso. Las narraciones japonesas no conducen a ningún destino. En la descripción sobre el estado del protagonista en *Shishosetsu* al final solo queda la revelación de sí mismo, no se lleva a cabo una empatía con el lector ni se realiza el crecimiento del héroe, como lo que hace la autoficción.

Igual que en la autoficción, en *Shishosetsu* parece que la obra trata de la vida real del autor y pertenece al género no-ficción, pero con frecuencia la representación se aparta de la experiencia del autor. La tensión entre los impulsos contradictorios de la documentación y la dramatización siempre persisten en cualquier tipo de narrativa, tanto en la autoficción como en *Shishosetsu*. La autoficción cuenta la biografía imaginaria del autor en la narrativa, y *Shishosetsu* traza su sentimiento que se considera caprichoso y arbitrario. Ninguna de las dos sería totalmente verdadera.

Como estas obras se centran en la personalidad del individuo, ya evidencian la modernidad. Sin embargo, esta personalidad es diferente del individualismo occidental, aunque arraiga en la tradición intelectual japonesa. El héroe de *Shishosetsu* es virtualmente impotente frente a la sociedad y la naturaleza, por eso para estar cómodo, se mantiene apartado de estas situaciones y encerrado en su vida privada y emocional. El héroe es aislado, débil y se muestra a sí mismo solo, como lo que resume Karatani “the defeated who confesses is not those in position of power. It is because confession is itself a manifestation in twisted form of a will to power” (1993: 86). En cambio, el héroe

en la literatura europea es una figura autónoma y fuerte, es capaz de crear su propio mundo y alcanzar un fin, mientras el héroe en la literatura japonesa es impotente frente a la sociedad y la naturaleza. El yo en *Shishosetsu* suele caracterizarse por su separación de la sociedad y falta de valor de confrontación con la sociedad. Al revés, el individualismo occidental reconoce al individuo como una unidad social.

La mayoría de los críticos japoneses considera a *Shishosetsu* como no ficción. Los críticos japoneses documentan las vidas extraliterarias y las toman como verdaderas. En aquella época, el número de los lectores de *Shishosetsu* era muy reducido, solo alcanzó a unos miles. Los lectores, los críticos y los escritores formaron un círculo de estrecho vínculo. La necesidad de distinción entre autor y persona en textos nunca era urgente para los lectores japoneses. El contenido de *Shishosetsu* es muy singular, aun cuando el lector conozca mucho sobre la vida del autor, no entiende lo que escribe en sus obras, porque “the autor ... has shown us the ugly feeling rather than the ugly matters” (karatani,1993:78). Los sucesos feos existen verdaderamente, pero los sentimientos feos a veces son imaginarios.

A través de la comparación escueta de dos modos similares literarios pero en dos diferentes culturas, descubrimos que a pesar de sus artefactos literarios parecidos, cada literatura concibe en su propia tradición y posee sus matices. He dejado la obsesión de la búsqueda del motivo de la ausencia de la autoficción en la literatura china contemporánea. A pesar de la individualidad cada día más notable en la sociedad china, la aparición de la autoficción no es indispensable debido a las diferencias de autoconocimiento en distintas culturas y tradición de escrituras del yo. Aun cuando existiera la autoficción, mostraría distintos aspectos literarios. Por último, la decadencia de *Shishosetsu* en la segunda mitad del siglo pasado nos advierte del futuro arriesgado que va a enfrentar la autoficción, debido al limitado tema privado de que se trata.

8.7 La autoficción en la literatura española actual

Muy diferente a la larga tradición autobiográfica en la literatura francesa, la literatura del yo, sobre todo, la autoficción que estimula un exhibicionismo generalizado de lo íntimo explícitamente, es algo nuevo en la literatura española, según

Alberca describe en la presentación de su último libro: “Durante mucho tiempo en España era peligroso si uno se asomaba al yo públicamente. Se corría el riesgo de que te rebanasen el gajate sin compasión” (2017:13). Es increíble que las cosas hayan cambiado tanto. En España la autoficción puede datarse sin mucho riesgo en 1989 con la publicación de *Todas las almas* de Javier Marías, pero la patente inauguración sería desde su secuela *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (Torné, 2018:1216). Al entrar en el siglo nuevo, la cantidad de las obras autoficcionales ya alcanza un nivel incomparable durante estas dos décadas. La autoficción se ha convertido en la España de hoy en un género con vida propia con la práctica de todas las generaciones de escritores contemporáneos, tanto para los escritores veteranos que se encuentran en plena madurez como narradores y son capaces de dar vida a diferentes formas de la escritura del yo, como para los nacidos en los años setenta, ochenta del pasado siglo que con facilidad estrenan su narración a partir de su propia vida.

Frente a su fabuloso éxito en el mercado editorial y entre los lectores, a pesar de su corta vida, muchos detractores acusan los defectos de este concepto literario. Como ya he trazado la síntesis de la investigación actual de la autoficción en la introducción, en este apartado me limito a mostrar algunas opiniones recientes y más representativas, a partir del punto de vista tanto de los críticos como de los mismos artistas.

Manuel Alberca es el primer estudioso que introduce el concepto de la autoficción del ámbito francófilo a España y divulga su investigación desde mediados de los años noventa. Puesto que su análisis se genera a partir de los fundamentos sobre la investigación autobiográfica hecha por Philippe Lejeune, naturalmente llega a la conclusión de que la autoficción supone en el desarrollo de la autobiografía española de los últimos años, sin duda un episodio notable, pero pasajero (2017: 15). Alberca cree que la autoficción, algo de moda, sólo es epifenómeno de la autobiografía, algo antiguo que dispone de larga tradición.

Pozuelo Yvancos colabora en ABC Cultura para escribir crítica de libros relacionados con literatura en español de modo continuado. Como hace años planteó el término de figuración del yo, utiliza el concepto de la autoficción sin frecuencia especial sino con otros como introspección autobiográfica, autobiografía novelada o novela autobiográfica. Todos esos términos revelan la ambición de ser representativos de este

tipo de obras: “todos han tenido la ambición de mostrar la parte de su vida que relatan como si fuesen historias de una colectividad” (Pozuelo Yvancos, 20180508). Pero al leer tantas obras de la misma modalidad, mostró su cansancio en este comentario: “su alejamiento (ya va siendo hora) del ensimismamiento en las historias del yo que han dado mucho y bueno a la novela actual, pero que comienza a necesitar cierto aire fresco” (Pozuelo Yvancos, 20170525).

La especialista en investigación autobiográfica Ana Caballé publicó el artículo titulado *¿Cansados del yo?*, que obviamente expone su actitud ante el abuso de la autoficción en la literatura española, y señaló que “la autoficción presenta síntomas de fatiga y corre el riesgo de convertirse en una fórmula” (20170116). El escritor Gonzalo Torné comparte la misma preocupación: el autor de autoficción se acomoda a cumplimentar un formulario familiar y deja de explorar su audacia. Salta una alarma muy elocuente en todos los artistas “¿cómo nos metíamos de manera voluntaria en unas grietas tan estrechas de padecimiento e indulgencia?” (2018).

Muchos autores contemporáneos anunciaron sus opiniones sobre la situación actual de la autoficción. La siguiente andanada contra esta escritura lanzada por Javier Marías, que hace décadas fue el pionero de esta corriente:

¿Cuándo va a cesar esta moda? ...La de denuncia suele ser espantosa literatura, por buenas que sean sus intenciones...Yo comprendo que algunos de estos sufridores necesiten poner por escrito sus experiencias, para objetivarlas y asimilarlas, para desahogarse... demanda, creo que ello es debido a la necesidad imperiosa y constante de muchos contemporáneos-una adicción en regla- de sentirse bien consigo mismos, de apiadarse en abstracto, de leer injusticias y agravios del autor o narrador... (Javier Marías, 20181014)

Marías criticó esta escritura de testimonio o de dolor sobre la experiencia del autor, que he definido como la autoficción autobiográfica. Por consiguiente, voy a citar la opinión de otro escritor Isaac Rosa que hasta ahora no ha probado esta moda:

al mismo tiempo que estábamos viviendo una crisis social, económica, política e institucional y la gente estaba movilizándose y saliendo a la calle, el género literario con más desarrollo y más atención editorial y mediática hay sido la autoficción. El escritor encerrado en sí mismo, hablando de él, de su libro o de su entorno...sólo nos quedamos en la

parte más sentimental, en los conflictos íntimo. De verdad, echo de menos algo más de autoficción sobre las condiciones de precariedad de los escritores. (Rondón, 20190603).

Ambos escritores han mencionado el impulso de la parte de la recepción: el lector, la editorial, los medios de comunicación de masas, los últimos dos son factores indispensables en la extensiva difusión de la autoficción en nuestra sociedad.

No es por casualidad la cita de tantas opiniones negativas. Siendo lectora común, no he leído muchas obras autoficcionales, ya me canso y me aburro de estas escrituras. Los textos afines repiten y acumulan los mismos problemas, por tanto la motivación de este fenómeno siempre me atrae por su búsqueda de cierta verdad.

En el último capítulo, voy a profundizar en la investigación en los textos de Javier Cercas. Su escritura no sólo varía los recursos de la autoficción privada, sino inicia la apertura social de la autoficción: el narrador sirve de investigación del proceso histórico o político. Ana Casas, una de las máximas expertas en el tema de autoficción, valora las obras de Cercas así: “son conscientes de que no hay comprensión objetiva posible, que no se puede escribir un relato totalizante, sino solamente desde la vacilación, desde un yo vacilante. En este sentido, escribir desde el yo puede ser una prueba de humildad, un reconocimiento de que no hay una verdad con mayúsculas” (Iglesia, 20190304). Ella sigue su apoyo a la escritura autoficcional y destaca la contribución hecha por Cercas. ¿Comparto su idea o no? es la cuestión principal en el resto de mi trabajo.

Este libro no es un libro de “confesiones”; no porque sea insincero, sino porque hoy tenemos un saber diferente del de ayer; este saber puede resumirse así: lo que escribo sobre mí no es nunca la última palabra respecto a mí: mientras más “sincero” soy, más me presto a la interpretación ante instancias muy distintas a las de autores anteriores que creían que no tenían que someterse más que a una ley única: la autenticidad. Estas instancias son la Historia, el Inconsciente, la Ideología.... Mis textos se desajustan, ninguno de ellos encaja con otro; éste no es otra cosa que un texto más, el último de la serie, no el último en cuanto al sentido: texto sobre texto, lo cual no aclara nunca nada.

Roland Barthes por Roland Barthes

9. AUTOFICCIÓN EN LAS OBRAS DE JAVIER CERCAS

Javier Cercas es uno de los escritores españoles contemporáneos que poseen una biografía en cierto modo arquetípica: nacer tras la guerra en la familia de clase media, licenciarse en una carrera de ciencias humanas, impartir clases en la universidad, pasar una estancia en el extranjero y colaborar en la prensa. Alimentado de una gran profusión de lecturas, tanto la literatura hispánica de Cervantes, Borges y Cortázar, como la narrativa norteamericana del siglo XX, su escritura se caracteriza por la posmodernidad, sobre todo, la metaficción, el giro autorreferencial, el experimentalismo narrativo y la estrategia autorreflexiva. La combinación de estas categorías novelísticas y de otros géneros también marca el posmodernismo. Dolgin Casado resume el estilo de su *Soldados de Salamina* así “El resultado es un tipo de novela cuyos componentes individuales son fácilmente identificables como pertenecientes a la trayectoria de la novela española moderna, pero cuya mixtura nos asombra por la novedad de la configuración” (2010:90), y creo que es vigente para definir todas sus novelas. En este trabajo, la autoficción en sus obras ha sido el eje de mi investigación.

Cuando recorrimos su trayectoria de creación, es inevitable la mención de su cuarta novela *Soldados de Salamina* (2001), que sirve de frontera divisoria de su

biografía literaria. Eso se refleja en distintos aspectos. Esta novela ha gozado de buena acogida entre los críticos profesionales y lectores comunes. El éxito sube a este escritor de Ibahernando a la primera categoría de los mejores escritores españoles. Además, Cercas ha realizado unos cambios en su propia escritura: en la narración de tercera persona a primera persona, en la temática el predominio de la Historia española y el uso de su nombre propio, entre otros mecanismos literarios. Todos estos factores tienen que ver con la noción de autoficción. Además de algunos elementos genéricos de este concepto, las obras de Cercas desarrollan unas particularidades al respecto. En este apartado, me dedicaré a abordar estos problemas minuciosamente. Pero antes he de declarar que en mi trabajo no trataré de ningún aspecto político de la escritura de este escritor extremeño, que hacen enfrentarse al público lector las dos Españas: la de la derecha y la de la izquierda. Las opiniones manifestadas por el lector de acuerdo o en desacuerdo han transformado a Cercas en la figura pública, pero con polémica. En definitiva, limito mi trabajo solo a los aspectos literarios en sus obras.

9.1 El paso de la tercera persona a la primera persona en la narración

Considero que *Soldados de Salamina* es la primera obra de autoficción de Javier Cercas, la primera que cumple todos los requisitos de su definición. Pero las tres novelas anteriores son preparativos para realizar este viraje. Las primeras dos están escritas en tercera persona y la tercera cambia a primera persona y con el nombre propio Javier Cercas, pero no como nombre del narrador sino el de un personaje periférico. En los siguientes párrafos, pretendo analizar cómo Cercas realiza el giro en su cuarta novela que se escribe en primera persona y el narrador se llama igual que el autor empírico en base de las tres primeras novelas diferentes pero en cierto sentido emparentadas.

9.1.1 Narración en tercera persona- *El móvil, El inquilino*

Aunque Cercas escribe las dos primeras novelas en tercera persona, no es como narrador omnisciente sino focalizando el punto de vista limitado de tal personaje

determinado. Por un lado, este modo de narración responde a la necesidad del género del propio texto. La primera *El móvil* es de ambiente policíaco y la segunda *El inquilino*, fantástico. Si el narrador hubiera estado omnipresente y conocido y contado todo, en las novelas no se habría mantenido nada de estos ambientes y la narración no habría sido capaz de atraer al lector. Por otro lado, la forma de narrar se debe a la predilección del autor Cercas. Aunque aparentemente la narración en tercera persona es heterogénea respecto de la narración en primera persona como, en las novelas a partir de *Soldados de Salamina*, de hecho, voy a argumentar que los dos tipos de narraciones son inmanentemente idénticos en las obras de Javier Cercas, por lo menos en cuanto a la técnica de escribir por parte del autor. A la vez voy a fijarme en el efecto que produce ese giro en la recepción del lector.

La principal diferencia entre las narraciones en primera persona y en tercera consiste en cómo reflejan la conciencia del personaje. En general, el personaje puede expresar su pensamiento a través de su discurso verbal; o aunque se calle, el flujo de conciencia en la mente se percibe y se apunta en la escritura. El autor puede imitar el diálogo verbal y el lector también tiene acceso fácil a esa imitación. Pero la conciencia en silencio es el problema, tampoco podemos afirmar que esté formada totalmente por lenguaje. Por tanto, Dorrit Cohn señala que “cannot be quoted—directly or indirectly; it can only be narrated” (1978:11). A continuación, guiada por la clasificación de tres técnicas en el contexto de tercera persona, vamos a indagar la conciencia del personaje en las primeras dos novelas de Cercas.

Cohn combina el flujo de conciencia y el discurso oral para nombrar y definir las básicas técnicas de presentar la conciencia según el criterio lingüístico:

1. Psycho-narration, siendo la técnica más indirecta, se refiere a las descripciones omniscientes. Suele tener afinidad con la narración autorial.

2. Quoted monologue, que equivale al conocido monólogo interior y tiene más que ver con la narración del personaje.

3. Narrated monologue, que se conoce como discurso indirecto libre o monólogo indirecto interior, y aparece algo mezclado con las dos primeras técnicas, “like psycho-narration it maintains the third-person reference and the tense of narration, but like the quoted monologue it reproduces verbatim the character’s own mental language” (1978:14).

En *El móvil* (2003), el protagonista Álvaro vive solo y apartado de la multitud, ya que “había subordinado su vida a la literatura” (15). La novela se desarrolla en torno a la creación de “una epopeya en prosa” (20) de este aspirante a escritor y describe cómo Álvaro toma los vecinos del mismo edificio donde él mismo vive solo como modelo ideal para los personajes de su novela. El protagonista Álvaro insiste en este realismo de la verosimilitud como su estética novelesca, pero el desenlace del relato muestra la ironía del autor y el contraste entre lo implícito y lo explícito y la distancia entre el personaje y el autor. La misma ironía persistirá en las futuras novelas suyas, a pesar de la apariencia modificada; pero el contraste va disminuyendo hasta que solo quede lo explícito, también la distancia va desapareciendo cuando el autor coincide con el personaje (el narrador). Cercas plantea su pregunta elocuente por medio de esta obra: “¿Quién descubre, construye, da sentido a quién, la narración a la realidad o viceversa?” (Rico, 2003:110). No nos ofrece la respuesta, igual que en todas sus obras, donde siempre existe el punto ciego que exige la opinión propia del lector.

En *El inquilino*, Cercas no cambia mucho su modo de narrar, siguiendo la voz en tercera persona. La novela describe cómo la aparición fantástica de tal Daniel Berkowickz rompe la monótona vida del profesor Mario Rota. El protagonista Mario, que había tenido un matrimonio de corta duración, también vive solo. En este relato Cercas rinde homenaje a los antecedentes clásicos que han tratado de la temática del doble en la historia de literatura occidental. También narra de forma muy clásica, describiendo los detalles de lugares, aspectos físicos y vestidos de personajes, y contando los sucesos paso a paso. Aunque escribe lo pasado en pretérito indefinido, crea la impresión de presente al lector como si se pusiera frente a la proyección de una película.

Las primeras dos novelas no son largas, o mejor dicho, son relatos. Tratan de un simple suceso y sus estructuras son sencillas, desarrollando el argumento según la cronología. El volumen se asocia bien con el contenido. Después, en *Soldados de Salamina*, alcanza la perfecta combinación de estructura complicada y modo de narrar. En las últimas novelas, Cercas ha perdido su discreción anterior y se muestra redundante y a veces prolonga el texto hasta una longitud impertinente. En *El impostor* y *El monarca de las sombras* hay dos extremos de redundancia. En la primera, el autor ha enumerado gran cantidad de las informaciones conseguidas sin seleccionarlas ni

elaborarlas con distintas importancias y deja que los lectores se pierdan en un mar de datos. En la última, frente a los escasos documentos, el mismo escritor repite los mismos materiales a veces y de esta manera por fin completa el librito de unas doscientas páginas.

En la primera novela, *Cercas* era prudente y narró el relato manteniendo una notable distancia entre el personaje y el autor. Se usan pocos diálogos directos, no solo porque el protagonista es soltero y vive solo, sino porque también se hacen en forma de discurso directo e indirecto libre. El lector conoce lo que pasa en la novela desde muy pronto. A diferencia del esquivo Álvaro en la primera novela, en la segunda novela Mario tiene más contacto con sus colegas y su novia. Correlativamente, se escriben más diálogos directamente. A veces, algunas frases sueltas sin la presencia del conversador, que deberían ser discurso indirecto, han sido copiadas de forma directa en esta novela. Por ejemplo, cuando Mario recuerda cómo se separó de su mujer, contó lo que había sucedido escuetamente. Pero las frases dichas por su mujer, citadas directamente, impresionan mucho al lector y van a repercutir durante el resto de la lectura.

Decidió hablar con ella. Concertó una cita. Se explicó largamente; le pidió a Lisa que volvieran a vivir juntos. Ella sonrió dulcemente.

-Mario-dijo con lentitud, como si acariciara las palabras-, tu problema es que confundes el amor con la debilidad.

Al cabo de dos meses Lisa se casó con uno de sus alumnos... (2002:66).

Tras esta primera impresión panorámica de estas dos novelas cortas, vamos a analizar las técnicas de perfilar a los personajes por medio de su conciencia en estas dos obras sucesivamente, con el fin de comparar los diferentes efectos que causan en los lectores.

En primer lugar, empezamos desde las técnicas más indirectas: psico-narración. Se lee en diversos argumentos en *El móvil*: “cuya brusca transición del usted al tú instaló entre ellos una intimidad verbal que, por algún motivo, a Álvaro le resultaba más molesta que la física” (37), “se sintió satisfecho de haber recordado una cita tan adecuada para la ocasión” (38), “Al cerrar la puerta de casa, Álvaro se sintió a un tiempo satisfecho y preocupado. Satisfecho porque había conseguido por fin su objetivo de entrar en casa del anciano y de contar al menos con la posibilidad de intimar con él;

preocupado porque tal vez había ido demasiado lejos, quizá se había mostrado demasiado seguro de sí mismo...” (62). Tanto la sensación como el pensamiento del personaje se amalgaman en estas narraciones. Además, muchos fragmentos que empiezan con verbos mentales como “sentía”, “juzgaba que”, “consideraba que”, “sabía que” duran a menudo hasta un párrafo entero. Los lectores vemos lo que ve Álvaro, penetramos en lo que piensa e incluso en sus repetidos sueños de la colina verde (43, 65, 71-2, 91-2). La psico-narración ocupa mucho espacio en esta novela para describir la conciencia del personaje.

Cohn distingue dos tipos de psico-narraciones: dissonance y consonance, “one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates” (1978: 26). La psico-narración en *El móvil* obviamente pertenece a la segunda categoría. El narrador ya no tiene ningún privilegio cognitivo, su conocimiento sobre la conciencia del personaje aparentemente coincide con la autoconciencia del personaje. Este tipo consonante de psico-narración se aproxima al monólogo directo para revelar la conciencia del personaje, el cual se utiliza con frecuencia en las novelas del flujo de conciencia. Por tanto, el narrador en esta novela es casi transparente. Los lectores no nos damos cuenta de la existencia del mediador para narrar, sino que el personaje Álvaro nos presenta directamente los sucesos, su comportamiento, su reflexión en la novela. Además de estas narraciones de la psicología, existen en esta novela unas digresiones que no podemos distinguir quién las manifiesta: el protagonista Álvaro o el narrador o el autor. Por ejemplo, unas reflexiones sobre la literatura en el primer capítulo: “En rigor, la literatura es un olvido alentado por la vanidad. Esta constatación no la humilla, sino que la ennoblece” (18), “La novela nacía con la modernidad; era el instrumento adecuado para expresarla” (20). El narrador en esta novela aparece de vez en cuando sin dejar huella notoria y no tiene su imagen clara en la cabeza del lector, hasta lo confundimos con el personaje.

En *El inquilino*, me cuesta trabajo localizar los ejemplos de psico-narraciones. Como se narra desde el punto de vista del protagonista Mario, la narración de la realidad externa se relaciona estrechamente con la percepción subjetiva y la frontera entre la escena interior y exterior es ambigua. Me esfuerzo en encontrar unos ejemplos, que tal

vez no son típicos ni convincentes. Los únicos ejemplos son frases muy cortas. Con otras palabras, no son narración sino unos adjetivos que revelan la psicología del personaje: “No supo evitar el sentirse ligeramente ridículo” (2002:72), “dijo Mario con precipitación, sin pensar lo que decía, casi con miedo” (117). Otros dos ejemplos no son narraciones de descripciones directas de conciencia, sino explicación indirecta a través de su comportamiento: “Mario reprimió un violento deseo de partirle la cara” (95), “Entonces se le ocurrió una idea. Se levantó del sofá y abrió con sigilo la puerta del apartamento” (122). En el último ejemplo, no nos explica verbalmente cómo es la idea, sino que relata lo que hace para confirmar su idea. Ya tenemos en cuenta que lo que piensa el personaje puede exponerse de distintas formas. No solo el autor debe diversificar sus artefactos literarios, sino que también el lector tiene que ser capaz de percibirlos.

En ambas novelas, notamos que la psico-narración no ocupa mucha parte. Es decir, el personaje da a conocer su pensamiento al lector no por el agente-narrador. Cómo el personaje expresa su psicología será el núcleo de la investigación en los siguientes párrafos. Excepto pocos incisos en la primera novela, en la segunda el autor Cercas casi no hace aparecer al narrador. A mi juicio, la existencia del narrador en estas dos novelas es dudosa. A lo mejor, algunos críticos van a definir este caso como narrador omnisciente en cierto sentido: -no voy a tratar la cuestión delicada sobre su equivalencia al autor o no ahora-, un narrador que sólo comparte los recursos del protagonista. Por eso, sabe lo que el personaje piensa y siente, y lo que ve y escucha. Pero el pensamiento de otros personajes no está a su alcance. De este modo, ¿podemos suponer que este narrador es el propio protagonista? Lingüísticamente, no son los mismos. Solemos considerar que son los mismos cuando el narrador narra en primera persona. La verdad es que el narrador comparte un similar o casi idéntico conocimiento limitado que el personaje, pero se finge el otro en tercera persona para contar su propia historia. Cito la opinión de Álvaro en *El móvil* - en cierto sentido podemos deducir una opinión parecida del propio autor Cercas- para explicar esta relación entre el personaje y el narrador: “era preciso narrar los hechos en el mismo tono neutro que dominaba los pasajes descriptivos, como quien refiere acontecimientos que no alcanza a entender del todo o como si la relación entre el narrador y sus personajes fuese de orden similar a la que el narrador mantiene con sus instrumentos de aseo” (44-5). ¿Cómo definimos la relación entre la persona y sus instrumentos de aseo? Depende de sus ganas de conocerlos, hasta

qué nivel, y también depende de lo complicado de los instrumentos mismos, por eso no hay una respuesta rotunda. De hecho, Cercas tampoco conoce muy bien la relación entre su narrador y su personaje. O desde otro punto de vista podemos entender que esta relación de los dos se parece a la que se produce entre una persona y su interior. ¿Cómo un hombre se conoce a sí mismo? Ni idea o la respuesta es variable. A mi parecer, el narrador equivale al protagonista en cierto sentido en las primeras dos novelas de Javier Cercas. Desde esta afinidad entre el personaje y el narrador no está lejos la identidad entre el personaje, el narrador y el autor en las futuras novelas. Vamos a desvelar poco a poco la técnica permanente de la narración de Cercas en todas sus novelas-aunque existen matices-en el siguiente análisis acerca de otras novelas suyas.

En segundo lugar, el monólogo interior es una técnica arcaica en comparación con el monólogo narrado que vamos a abordar después. Cercas, siendo un escritor posmodernista, se vale del primer recurso pocas veces para exhibir lo que piensa el personaje. En *El móvil*, apenas puedo localizar un ejemplo. Tengo dudas sobre algunos fragmentos de interrogaciones interiores al propio personaje, tales como “¿Quién podría buscarlo a esas horas?” (90), pero al final lo agrupo en la tercera categoría, porque no se usa la narración en primera persona. Mientras en *El inquilino*, cuando el protagonista dijo o pensó, se utiliza los signos «»⁴⁸ en vez de las comillas para evidenciar el monólogo interior. Por ejemplo, “«Además», pensó con optimismo, «se hace difícil imaginar que yo salga perdiendo con el cambio»” (20), “Al salir del despacho reflexionó: «Me he vuelto loco. Scanlan me acaba de poner prácticamente en la calle y voy a ir a su fiesta. Y en vez de pensar en protestar me callo. Me he vuelto loco»” (48), “Con una mezcla de piedad y desprecio, Mario pensó: «Está loco»” (52). La mayoría es de frases cortas y repetidas: “Mario pensó: «Todo se repite»” (28, 56, 77). “Mario pensó: «Está preciosa»” (60,73,123), “pensó: «Ya está aquí el otoño»” (7, 111), “Mario reflexionó: «No puedo acabar de hablar; no puedo acabar de pensar: es como una pesadilla»” (61, 93), “Mario pensó: «Qué raro»” (29) y “«Que raro», se dijo” (37). Estos monólogos interiores no construyen el flujo de conciencia que podrían revelar el interior del personaje, porque son demasiado cortos y no abarcan mucho contenido duradero

⁴⁸ En la misma novela también se usan para referir al título de los artículos: «The syntax of the Word-initial consonant gemination in Italia» (25), «The syllable in phonological theory; with special reference to Italia» (124); y a discursos directos citados: “«Quiero hablar contigo», dijo” (73), a la escritura citada “En una de ellas escribió: «Es como una condena; querer siempre lo que no se tiene y no querer nunca lo que se tiene...»” (68). Me confunden un poco los usos distintos.

como el último, sino que son muestra de desasosiego y sospecha que también se transmite a los lectores.

En la mayoría de las obras de Cercas, el personaje que dice el monólogo en el texto narrado en tercera persona casi es la única voz dominante en el texto, puesto que el narrador no permite otras voces contradictorias y lo controla todo. Cohn plantea que “He [a monologist] is always more or less subordinated to the narrator, and our evaluation (neutral or opinionated, friendly or hostile, empathic or ironic) into which the narrator places him for us... The context of a monologue is, in short, as important and as variable as its content” (1978: 66). La afinidad o el contraste entre el contexto y el monólogo indica el parentesco o disparidad entre el narrador (el autor?) y el personaje. Dejando al lado *El móvil*, en que el monólogo está ausente, en *El inquilino*, no he leído ningún contexto contradictorio al monólogo del protagonista. No existe tal diálogo o tensión entre el narrador y el personaje que propone J. Hillis Miller (1998) en estas dos novelas de Javier Cercas. De nuevo, argumentamos que el narrador en tercera persona casi se identifica con el protagonista en las novelas de Cercas.

En tercer lugar, vamos a tratar la técnica más importante de la novela moderna: el monólogo narrado. Cohn atribuye la preferencia del uso de esta técnica indirecta a que “the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation” (1978: 103). Además de esta ambigüedad, el monólogo narrado del personaje puede compaginar y fusionarse bien con el reportaje del narrador. El escritor no tiene que alternar dos modos de narración y puede seguir en la misma vía. Este artefacto se sitúa en medio del monólogo interior y la psico-narración, “rendering the content of a figural mind more obliquely than the former, more directly than the latter” (Cohn, 105). Podemos distinguir el monólogo narrado de los otros dos por estos aspectos: se separa del monólogo interior por el tiempo y la persona, de la psico-narración por la ausencia de los verbos indicadores, así como pensar, reflexionar, decirse y entre otros. De este modo, esta técnica está implícita sin los signos de puntuación del monólogo interior ni los verbos mentales de la psico-nación. A diferencia de los textos normales de la narrativa, el monólogo narrado se caracteriza por limitaciones y distorsiones de personaje y siempre se evidencia por exclamación, exageración, repetición, interrogación o palabras coloquiales. Concretamente, en los

textos el monólogo narrado tiene mucho que ver con el discurso indirecto libre. Este último término concierne a un ámbito lingüístico muy amplio. No solo incluye el primero como muestra de la conciencia callada en forma de narración, sino también el discurso hablado. Por eso, en este trabajo opto por utilizar el término de Cohn. A continuación, vamos a analizar unos pasajes sacados de las dos novelas de Javier Cercas a fin de aclarar cómo funciona esta técnica y qué efecto tiene.

Sentía una terrible presión en el pecho y la garganta. Pensó que llamaría a los Casares y los conminaría a que abandonaran su proyecto, les convencería de que era una locura, de que ni siquiera la idea había partido de ellos: sólo él, Álvaro, era responsable de esa atroz maquinación; les convencería de que iban a destruir sus vías y las de sus hijos, porque, aun si en el mejor de los casos la policía no los descubría, ¿cómo podrían vivir en adelante con el peso de ese crimen sobre su conciencia, cómo mirarían cara a cara a sus hijos sin vergüenza? Pero tal vez ya era tarde. Ellos habían tomado su decisión. Y él, ¿acaso no la había tomado él también?, ¿no había decidido sacrificarlo todo a su obra? Y si se había sacrificado a sí mismo, ¿por qué no sacrificar a otros?, ¿por qué ser con el viejo Montero y con los Casares más generoso que consigo mismo? (2003: 89).

En este párrafo, el escritor combina la psico-narración que empieza con verbos mentales (sentía, pensó) y el monólogo narrado (las frases interrogativas) que ocupa la mayor parte de narración. Este último, diferente del monólogo interior, nunca es un texto ficticio independiente, sino incluye la voz narrativa. En general, no importa lo impersonal que sea el tono del texto, el monólogo narrado más o menos va a reflejar las actitudes del narrador: la ironía o la simpatía. Cuando el protagonista Álvaro diseña el plan para que la pareja asesine al anciano al final, en este párrafo citado, no notamos ninguna actitud crítica del narrador en este monólogo narrado, que solo muestra la vacilación psicológica del personaje. Tal vez se puede entender como empatía del narrador con el personaje. Pero según mi hipótesis planteada anteriormente, notamos que el narrador cuenta totalmente a partir del punto de vista del personaje, no existe ninguna distancia entre los dos. El narrador no solo muestra el pensamiento del personaje, sino que comparte lo que pensaba y no manifiesta ningún desacuerdo con la actitud del personaje, incluso en el caso grave del asesino. De todas maneras, los dos casi se identifican en cualquier aspecto de las narraciones.

Además de estas descripciones desde el punto de vista de Álvaro, hay unas digresiones que también aconsejan una íntima relación y posible identificación entre el personaje y el autor. Por ejemplo, la opinión sobre la jerarquía de los géneros literarios (2003: 19-22) y la reflexión sobre la propia literatura tendrán resonancia en los futuros artículos y obras del mismo escritor. No es difícil que asociemos los protagonistas Álvaro y Mario en las primeras dos novelas con el joven Cercas. En 1987, Javier Cercas, universitario recién graduado, justamente empezaba su camino de ser escritor igual que Álvaro en *El móvil*. En *El inquilino*, también podemos encontrar una experiencia parecida de Cercas en la Universidad de Illinois en los Estados Unidos. Aunque la escritura en tercera persona parece distanciar al personaje del autor, de hecho, la investigación sobre las técnicas de describir la conciencia del personaje expone la coincidencia entre el personaje y el narrador. De este modo, llegamos a la conclusión de la homología implícita entre los tres: el autor, el narrador y el personaje. Desde este punto de partida, falta un paso para cumplir los requisitos de la autoficción. Ahora nos enfrentamos a otra posibilidad: cuando los tres se identifican, incluida la identidad nominal, pero se narra en tercera persona, ¿se considera autoficción? Tomamos el siguiente ejemplo para responder a esta pregunta.

9.1.2 Un ejemplo intermedio --- *La república del vino de Mo Yan*

La república del vino (1993) de Mo Yan es una de pocas obras en que el personaje comparte el mismo nombre propio con el autor en la literatura china actual, lo que puede encajar en mi definición de la autoficción, aunque parcialmente. Tiendo a explicarla como novela con elemento autoficcional en vez de la típica obra autoficcional. El premio Nobel es consciente de la forma novelesca de esta obra. En el plano general, la novela contiene tres partes paralelas y también entrelazadas. Una trata de la comunicación epistolar entre Mo Yan y Li Yidou, la segunda es una fábula identificada con la república del vino escrita por Mo Yan, el destinatario de las cartas en la primera parte, la tercera consta de unos cuentos de distintas corrientes literarias escritas por el remitente Li Yidou. Cada capítulo, dividido en cuatro o cinco partes, contiene estos tres contenidos. En los primeros nueve capítulos, se desarrollan a la vez tres líneas de

narración. El décimo capítulo es independiente de esta modalidad, el narrador Mo Yan se pone delante del escenario por primera vez para contar su presencia en el Festival de licor, lo que se parece más a un epílogo. La versión china que he leído totalmente es de 345 páginas y las tres partes ocupan unas 40, 140 y 130 páginas sucesivamente. El último capítulo aparte tiene unas 30 páginas. De este modo, el lector naturalmente tomará las partes de la fábula y los cuentos como el centro de la narración y considerará la décima parte narrada por la voz yo de Mo Yan como complemento o divagación. Dicha parte parece aislada de la narración principal, aunque confluye con las otras partes por la misma temática sobre el licor. Por consiguiente, me centraré en esta parte autoficcional primero y después voy a revelar su influencia dejada en toda la obra.

En los primeros nueve episodios, excepto el sexto, cada uno tiene una carta respondida por Mo Yan. El narrador cuenta su vida que corresponde a la biografía del autor verdadero en su mayor parte. En la primera carta, revela que “soy una persona culta de casualidad, y es por eso por lo que tengo a los universitarios en tan alta estima” (2010, 39). En la segunda, cuenta la historia de la producción del licor en su pueblo natal y esa tradición alimenta la creación del capítulo Vino de sorgo de su novela *Sorgo rojo*. También menciona que “desde hace mucho quiero escribir una novela sobre el vino y los licores” (80). En el cuarto capítulo se confirma que esta novela se titula *La república del vino*, la misma que estamos leyendo. En las siguientes cartas, el narrador Mo Yan da de conocer el progreso de su escritura de la misma novela a su comunicador Li Yidou. Por eso, se trata de una novela metaficcional. Por ahí descubrimos que Mo Yan ha conseguido mucho éxito probando diversos artefactos occidentales. En las siguientes cartas, saca a colación su famosísimo pueblo natal llamado Gaomi donde tiene lugar la mayoría de sus novelas. Hace mención de su identidad de militar literato, que se dedica a describir y reflejar la vida de la nueva generación de soldados chinos. Todas las narraciones en estas cartas hacen creer al lector que el narrador Mo Yan se parece al verdadero escritor con el mismo nombre propio, a pesar del tono irónico y la autocrítica, como “Te envidio más de lo aconsejable. Si yo fuera un doctorando en vino y licores, dudo que malgastase mi tiempo escribiendo novelas.” (39), “No tengo conocimientos de teoría de la literatura ni habilidad para apreciar el arte” (40).

Un curioso giro tiene lugar en el décimo capítulo cuando el narrador se presenta directamente ante los lectores sin ocultarse en las cartas. Esta narración directa ante el

lector debería enfatizar su identidad referencial, pero el narrador fluctúa entre dos papeles: primera persona y tercera persona. Parece que el autor tiene ganas de distinguir entre el yo interior y el hombre llamado Mo Yan.

Sé que hay muchas semejanzas entre este Mo Yan y yo, pero también muchas diferencias. Yo soy un cangrejo ermitaño y Mo Yan es el caparazón en el que me resguardo. Mo Yan es el paraguas que me protege de la lluvia, que desvía los vientos helados, una máscara que utilizo para seducir a las chicas de buenas familias. Hay veces en las que siento que este Mo Yan es una carga pesada, pero parece como si no me pudiera deshacer de ella, tal y como un cangrejo ermitaño no puede deshacerse de su caparazón. Puedo liberarme de ella en la oscuridad, al menos durante un rato. (419)

En este capítulo, el hombre Mo Yan aparece sobre todo como otro personaje en tercera persona. A pesar de muchas coincidencias en la biografía entre el autor verdadero y el personaje Mo Yan en la novela, el lector, por lo menos yo, prefiere no identificar a los dos. Sin el pronombre yo, el lazo inherente al personaje y el autor es frágil aun cuando los dos compartan el mismo nombre. En este caso, la actitud de que el narrador niegue su misma identidad hace que el autor dirija y decida la actitud del lector. Este ejemplo nos señala que además de la identificación nominal, el uso de la narración en primera persona también es imprescindible para la autoficción, lo que debería destacar la importancia de la presencia pasiva y reflexiva en la obra.

En esta novela, el narrador Mo Yan se limita a contar en primera persona en los epistolarios. En el resto de la narración, cuando Mo Yan sale, ya se ha convertido en personaje con el mismo nombre, pero ha cortado la identificación coherente con el autor. Es decir, el autor deja de convencer al lector de que el personaje Mo Yan es el mismo autor que firma el libro. Cuando el autor pierde su sombra explícita o implícita en el texto, la novela ya no dispone de la esencia “autor” de la autoficción. Por otro lado, el autor no penetra en las otras partes de la narración que crean el personaje Mo Yan y Li Yidou. En este sentido, sea el narrador Mo Yan o el personaje Mo Yan, no tiene mucha importancia en toda la obra ni realiza una profunda auto-reflexión. En resumen, no defino *La república del vino* como una novela autoficcional por los motivos enumerados. Sin embargo, este análisis argumenta que el nombre propio no es el único artefacto para la autoficción, a la vez, la narración en primera persona también es útil

para ayudar al lector que construye la equivalencia de identidad entre el personaje y el autor. En este caso, el narrador yo es el puente que conecta las dos partes.

9.1.3 El ejemplo de transición---- *El vientre de la ballena*

Desde la tercera novela, Javier Cercas deja su camuflaje de narrador en tercera persona y confirma su narración en primera persona definitivamente. Aunque los críticos consideran que su siguiente novela *Soldados de Salamina* marca esta inflexión, tiendo a tomar esta tercera novela como el inicio del giro y propongo que la posterior, más conocida, es la sucesora, ya madura en cuanto a los factores de técnica narrativa. Esta novela siempre está fuera de la atención de los críticos, pero en este trabajo merece la pena investigarla detalladamente.

La primera diferencia de esta narración consiste en ser tres o cuatro veces más larga que las dos anteriores. Después de años de práctica literaria, Cercas es capaz de organizar una obra más complicada, con más personajes y argumentos. *El vientre de la ballena* articula una trama de dimensiones múltiples y se divide en tres partes, como hará el autor extremeño en sus futuras obras: la primera se titula *La mujer del escaparate* y está formada por siete capítulos con una extensión de unas setenta páginas; la segunda es la más larga, lleva el mismo título de la novela y consta de veintiocho capítulos con unas ciento cincuenta páginas; la tercera es la más corta con unas cincuenta páginas y se titula *En el país de las maravillas*. Javier Cercas en esta novela ha creado galerías de personajes caracterizados por su perfecta construcción, “individualizados y fiables, y algunos están más vivos que dos tercios de los escritores en crisis de tantas novelas” (Gracia, 1997: 260). Parecida a *El inquilino*, esta tercera novela también tiene algo que ver con el ambiente universitario. Aunque no se centra en la vida del campus, la mayoría de los personajes se dedican a la enseñanza y al estudio académico en la universidad: el narrador-protagonista Tomás, profesor ayudante de Literatura española de la Universidad Autónoma en Barcelona; los catedráticos: Marcelo Cuartero e Ignacio Arices; la decana de la facultad; Alicia, la secretaria del departamento; y otros personajes periféricos con quienes el protagonista

mantiene o desarrolla relaciones amorosas: su mujer Luisa Genover y Claudia Paredes, su antiguo amor. Al multiplicar la cantidad de personajes y la trama, la obra manifiesta un panorama más complicado y misterioso al lector.

Por otro lado, la extensión aumenta notablemente debido a su modo de narración en primera persona. Yo he notado que Cercas disfruta de más libertad de narrar en primera persona, con muchos monólogos y digresiones. Cuando escribe en tercera persona, se nota que el narrador se presenta como si se atara las manos y los pies. Aunque es el personaje quien habla y piensa en el texto, siempre descubrimos al autor por detrás. En las primeras dos novelas, Cercas no retrata un personaje independiente, sino que lo desempeña. De esta manera, cuando escribe en primera persona, deja las restricciones y salta el flujo de palabras y conciencias hasta ser un poco redundante. En este sentido, Zavaleta tiene su razón:

En estos tiempos en que la fuerza y el exceso de información nos atiborra y consume más que nos nutre, los problemas digestivos son un mal inevitable. La <ballena> de Javier Cercas, sobrealimentada y sedentaria, sufre una fuerte indigestión. Sin embargo, algunas de las semillas que ha engullido, golosa e imprudentemente, parecen a punto de germinar. Y aunque su boca no se haya abierto lo suficiente para dejarlas salir, podemos apostar a que tarde o temprano lo hará. (Zavaleta, 1997: 73)

A medida del desarrollo de la trama, tanto por los diálogos como por los monólogos, el autor expone algunas digresiones sobre distintos temas, que muestran la intertextualidad con sus anteriores y posteriores obras. Además, estas opiniones semejantes verifican que el mismo autor es el mismo en todas las obras, a pesar de la variación de narradores que finge el autor. A continuación, me limito a especificar unas digresiones que aparecen constantemente en las novelas de Javier Cercas.

Vivir para contarla

En los comienzos de la novela, el narrador confiesa que va a contarnos lo que pasó hace año y medio. Igual a lo que escribe García Márquez al principio de su autobiografía *Vivir para contarla*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (2003), Cercas expresa de su modo: “es verdad que en el fondo todo lo que hacemos lo hacemos para poder contarlo” (44), “vivir consiste en inventarse a cada paso la vida, en contársela a uno mismo” (203); a la vez cree que

contar es necesidad de la vida, pero no es para recordarla sino al contrario: “contándolo y sobre todo contándomelo qué es lo que realmente ocurrió y por qué y cómo ocurrió, y de este modo, si es posible, librame de ello, tal vez incluso olvidarlo” (12). En las siguientes obras sobre temas históricos, Javier Cercas aplica este criterio de contar para declarar lo que ocurrió y por qué y cómo ocurrió.

El presente Vs el pasado

Desde esta novela, Cercas plantea su reflexión sobre la relación entre el presente y el pasado. Aunque en esta tercera novela el autor extremeño trata de asuntos individuales en vez de los acontecimientos históricos de sus otras novelas, viene construyendo su opinión dialéctica sobre el presente y el pasado. “El pasado vive en el presente” (242) repercute años después en su otra novela *El impostor*: “el pasado no pasa nunca, que ni siquiera es pasado, que es sólo una dimensión del presente” (2014:181). Además, expone que “el pasado es un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo.” (12). Por eso, repite muchas veces en este libro, también en muchos otros libros suyos “recordar es inventar y porque la imaginación a menudo recuerda mejor que la memoria” (192). Basándose en este cimiento, el escritor Cercas propone la idea de una “historia inventada, pero verdadera” (12), desarrollándola hasta formular su propio término conocido como “relato real”.

Historia inventada, pero verdadera

Hasta ahora hay muchas críticas⁴⁹ sobre la contradicción en las palabras de Cercas, esta característica se puede rastrear desde esta novela. La idea de “verdades ficticias y mentiras reales” (235) es la más típica. “una historia inventada, pero verdadera” también se repite por lo menos tres veces en este libro (12,284,285). Cree que cualquier memoria va a infectarse de olvidos, omisiones y errores. Tres años después, en 2000 publicó el libro de crónicas recogidas titulado *Relatos Reales*. A partir de esta publicación, “relato real” se ha convertido un término particular inventado por Cercas para definir sus creaciones literarias que son difíciles clasificar. A continuación, el narrador declara en *Soldados de Salamina* que “esto no es una novela, sino una historia

⁴⁹ Las más representativas son dos libros de Ramón Rubiant Parellada: *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas: una execración razonada de la figura del intelectual*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014. *La erudición chiflada de Javier Cercas: críticas, desde la teoría de la literatura del materialismo filosófico, de 135 aporías cercasianas*. Lleida: Irreductible, 2015.

real...como un relato real” (37). También explica en la misma famosa novela que “la realidad siempre nos traiciona...el inventado es más real que el real” (170). Una década después, Cercas llega a la conclusión de que “los grandes novelistas permiten, a través de su paradójica verdad fabricada con mentiras –una verdad que no esconde la realidad, sino que la revela-, conocer y reconocer lo real, conocernos y reconocernos a nosotros mismos” (2014:206). En estas palabras, Cercas revela su poética novelesca, que consiste en conocerse a sí mismo. De nuevo, nos enfrentamos con la tendencia narcisista del extremeño. Por tanto, la autoficción es la mejor opción para realizar su novela perfecta.

El cambio más llamativo ocurrido en esta novela es la aparición del nombre propio del autor: Javier Cercas. En el capítulo 17 de la segunda parte, el personaje Javier Cercas aparece por primera vez en las novelas del autor llamado Javier Cercas y ello formula su estilo particular. En este estreno, el personaje Cercas es “profesor de instituto con veleidades literarias” (174), que acaba de publicar un artículo sobre Baroja, y en la tertulia del Oxford siempre quería monopolizar la atención de otros participantes y “que la conversación derivase hacia Baroja” (178). Después de esta tertulia, el personaje Cercas nunca vuelve a salir a la vista. El autor Cercas modela al personaje con el mismo nombre propio con una breve presentación para utilizarlo en las siguientes obras.

Como hemos analizado en el ejemplo de *La república del vino*, aunque el personaje salga con el nombre del autor, si no es narrador (y habla con su propia voz yo en primera persona), no da lugar a los efectos ambiguos de la autoficción. El personaje Cercas asoma sólo en el capítulo 17 como personaje de paso y sin gran importancia. El autor lo mete en su novela larga como si hiciera una prueba sin querer llamar mucho la atención de los lectores. Además de su profesión, no sabemos nada del personaje Cercas. Se presenta en la tertulia como un insignificante pedante que tiene ganas de llamar la atención de los demás. Es curioso que el narrador al principio muestre su antipatía hacia este personaje en vez de la actitud neutral que tiene ante otros personajes. Al narrador, le parece que su artículo es “insuficiente y torpe” (174); en la tertulia, el personaje “había estado escuchando con mal reprimida impaciencia” y “aprovecho el silencio” para hablar de su artículo. Las descripciones como “despectivo”, “embarulladamente de refutar” manifiestan los defectos del personaje. En aquel entonces, el autor Cercas fue prudente al trazar al personaje con su nombre propio por

primera vez. Se distancia de su personaje deliberadamente. Además de la coincidencia del nombre, el autor intenta dejar la impresión al lector de que el personaje no tiene nada que ver con el autor, solo es su tocayo. Eso es diferente de los casos del personaje con el mismo nombre propio en las siguientes novelas. Pero desde esta narración Javier Cercas mantiene la tendencia en todas sus obras de afeer un poco a los personajes llamados Cercas para ocultarse detrás de esta máscara.

El lector no va a confundir al personaje Cercas con el autor Cercas en esta novela. Cuando el personaje no tiene derecho a hablar con su voz, el lector lo considera alguien ajeno al autor. En general, solemos desconcertarnos frente a la voz narrada en primera persona. Los lectores corrientes tienen la impresión de que la persona que narra en el texto es la misma que escribe las palabras, el autor. En las primeras novelas de la historia literaria, de hecho, el narrador omnisciente puede considerarse igual al autor. Después, a lo largo de la historia, el narrador se diversifica en múltiples formas y poco a poco se separa del autor y empieza a ocupar su propio lugar en la narración. Sin embargo, actualmente el papel del narrador sufre otros cambios. Como la historia se repite y circula, la corriente de la narración del yo en la literatura contemporánea coincide con la moda antigua, pero de modo nuevo: combinar el papel del autor y el narrador en uno. Por consiguiente, vamos a ver cómo el autor Cercas se empeña en eso, recorriendo sus siguientes novelas.

9.2 Paratexto: peritexto y epitexto

Antes de empezar las investigaciones concretas, tenemos que resolver otro problema. ¿Cómo el lector reconoce al personaje con referencias biográficas atribuidas al autor? ¿Cómo define el género del libro que está leyendo? En los tiempos antiguos, no podíamos imaginarnos conocer más datos sobre el autor que su firma con el nombre propio en la portada. Hoy en día, estamos en la época de la explosión de la información, tenemos muchos accesos para conocer las referencias autoriales. Con esta posibilidad, el efecto ambiguo que causa la autoficción en el lector va a realizarse. En general, una obra de ficción construye un mundo textual e independiente, pero una obra autoficcional posee su reflejo en el mundo extratextual: el elemento del autor. De este

modo, elementos como la cubierta, los prólogos, títulos, subtítulos, epígrafes, entrevistas, biografías que normalmente están destinados a guiar al lector hacia la interpretación, van a confundir al lector en las obras de autoficción.

Estos elementos que “surround it (el texto) and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text’s presence in the world, its “reception” and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work’s paratext” (Genette, 1997:1). Gérard Genette no solo define el paratexto, sino que también lo clasifica en dos subgéneros: peritexto y epitexto. Denomina peritexto a los elementos paratextuales visibles en el propio cuerpo del libro: “A paratextual element...around the text and either within the same volumen or at a more respectful (or more prudent) distance. Within the same volumen are such elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes” (Genette, 1997:4-5). Y da el nombre de epitexto a los dispositivos paratextuales de naturaleza mediática: “The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space” (Genette, 1997:344). Podemos agrupar las presentaciones y entrevistas en la prensa y las reseñas en suplementos culturales en el último subgénero. En tiempos pasados, el primer tipo de elementos ocupaba la mayor parte del paratexto, pero actualmente en el mundo mediático, el segundo se ha convertido en el más importante. Sin embargo, ningún lector está obligado a leer estos elementos paratextuales, sobre todo, los epitextos que requieren el esfuerzo del lector fuera del propio texto. Por tanto, existen muchas paradojas. Para llevar el cabo del artificio de la autoficción, la iniciativa del lector es indispensable.

A primera vista, el paratexto parece tener una función comercial, sobre todo, las informaciones impresas (las recomendaciones escritas por los críticos, los premios literarios que ha ganado el texto) en la cubierta (wrap-around band) que sirven para llamar la atención al posible comprador y su promoción. También por su ubicación periférica en el libro, hasta ahora no hay muchas investigaciones profundas y sistemáticas. Los pocos estudios sobre este tema exponen que “los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo que tiende a compensar

la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor, reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras” (Arroyo Redondo, 2014:66). Estos mecanismos heterogéneos paratextuales constituyen un umbral de preparación para el lector y anticipan información sobre el contenido y realizan el diálogo social entre autor y lector.

Genette clasifica a los elementos paratextuales por la ubicación dentro o fuera del propio libro, también los agrupa por su forma de sustancia y su portador. Con estos últimos criterios, hay elementos verbales e icónicos (Genette, 1997:33). Podemos enumerar muchos elementos icónicos, como los pictogramas, los ideogramas, las ilustraciones y las fotografías. En esta tesis, no insistiré en esta parte⁵⁰ y me limitaré a tratar los elementos verbales, que también se pueden dividir en dos grupos según a cargo de quién: del autor o del editor/editorial. A continuación, vamos a investigar los elementos verbales del paratexto que resultan fundamentales para comprender las ambigüedades elaboradas por el autor y la forma en que los lectores las descifran.

En primer lugar, nos ocupamos de los elementos paratextuales a cargo del editor/editorial. Este tipo de paratexto “obedece a unas necesidades específicas de mercado y coyuntura comercial y depende de la capacidad, los medios y las estrategias de edición, difusión y distribución correspondientes a la política o línea seguida por la casa editorial” (Sabia, 2005). Por lo que atañe a la autoficción, destacan unos recursos editoriales latentes: la asignación del libro a una colección /indicación de género y los datos biográficos del autor en las portadas. En el mercado de libros de España, las editoriales grandes acostumbran a catalogar sus publicaciones por géneros en distintas colecciones: ficción, ensayo, poesía o teatro, etc. Además, estas colecciones se distinguen por diferentes diseños y colores de la portada. A lo mejor, algunos lectores distraídos no prestan atención al nombre de la colección en la portada, pero las reiteradas apariciones del mismo diseño van a compensar la negligencia. Por ejemplo, Anagrama diseña en color amarillo, gris, negro de la portada a la colección Panorama de narrativas, Narrativas hispánicas y Argumentos sucesivamente. A partir de *El vientre*

⁵⁰ Arroyo Redondo analiza el ejemplo de *La loca de la casa* (2003) de Roma Montero en su artículo “El diálogo paratextual de la autoficción”. En la cubierta de tal novela, la foto de la autora Montero en su infancia, aunque algunos lectores van a pasar por alto esta particularidad, la propia narradora explica a lo largo de la novela “en qué circunstancias fue tomada dicha foto y cuál es el profundo simbolismo que esta imagen guarda para la autora” (2014:68). Eso parece “firmar un contrato de sinceridad con el lector”, mientras su posfacio confiesa la ficcionalidad de todo lo escrito en el libro. De este modo, este elemento icónico “confunde los límites entre veracidad referencial asignable al autor y la autenticidad del discurso del narrador” (73).

de la ballena (1997), Javier Cercas ha publicado *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005) en Tusquets Editores bajo la colección Andanzas, que etiqueta al género novelesco. Después, cambió por Random House que no cataloga sus publicaciones. Como estos elementos no son tangibles, a veces, son pasados por alto entre los lectores. Por otro lado, por causa de la moda de la escritura autoficcional que es popular en las escrituras españolas contemporáneas y el éxito de una cultura universal entusiasmada por los testimonios, tanto públicos como privados, la editorial se inclina a publicar las obras autobiográficas bajo la colección novela, que produce muchas confusiones entre los lectores.

El otro elemento editorial del paratexto es la biografía del autor en la solapa. Hoy en día, la editorial, en general, aprovecha la solapa para exponer la foto y una breve presentación de la trayectoria literaria de los autores de novelas. En el caso de la autoficción, gracias a estos datos aparecidos en la solapa, el lector puede comprobar los paralelismos entre lo narrado en el texto y la vida real del autor. Entre estas semejanzas y derivaciones, el autor lleva a cabo su mecanismo autoficcional y el lector se pierde en el laberinto y disfruta de una nueva experiencia de la lectura novelesca. La cuestión de la frontera entre realidad y ficción se ha vuelto relevante en el proceso tanto de la recreación como de la lectura. El ejemplo más representativo de las novelas de Javier Cercas es su novela más famosa *Soldados de Salamina*. En la tercera parte, cuando el narrador Cercas buscaba al héroe que perdona la vida de Sánchez Mazas, acude a la ayuda del personaje Roberto Bolaño. Cuando este escritor chileno le preguntó directamente: “¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?” (145), el narrador Javier Cercas asintió. Estos dos libros publicados por el autor Javier Cercas hace años se aclaran en la solapa en la primera edición de Tusquets de *Soldados de Salamina* (2001). La franja entre el texto impreso y la realidad de repente parece ser cubierta por esta coincidencia. El lector efectúa las actividades interactivas con el autor por medio de estos efímeros nexos reales. De este modo, este paratexto refuerza la interpretación biográfica del libro (Arroya Redondo, 2014:69).

El último elemento paratextual a cargo de la editorial es el nombre propio del autor en la portada. Aunque antes el título del libro ocupaba el lugar más céntrico y llamativo que el nombre de autor, actualmente los dos suelen aparecer juntos y con el mismo tamaño de letras en la portada. Esta insistencia en el nombre propio en las novelas

autoficcionales es muy trascendente, puesto que el nombre firmado por el autor en la portada tal vez coincida con el del narrador en primera persona que el lector encuentre en el texto más adelante. El reiterado anuncio del nombre propio del autor tanto en el paratexto como en el mismo texto va a fomentar la impresión del lector sobre la mezcla de realidad y ficción.

En segundo lugar, el paratexto autorial es el foco de esta parte de investigación. El mismo autor es responsable de los diversos tipos de paratextos que acompañan a su texto, en que entran el título (el subtítulo), las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias o finales, que son peritextos; también las presentaciones, las entrevistas y los artículos del autor en la prensa, que son epitextos. El mismo autor decide adónde dirige al lector a través de estos paratextos premeditados. Por estos elementos determinados por el propio autor, los lectores podemos conseguir una lectura comparativa entre lo relatado y lo real, el contraste en que consiste la clave de la autoficción.

9.2.1 Prólogo/epílogo

I will use the word preface to designate every type of introductory (preludial or postludial) text, authorial or allographic, consisting of a discourse produced on the subject of the text that follows or precedes it. The “postface” will therefore be considered a variety of preface; its specific features –which are indisputable – seem to me less important than the features it shares with the general type (Genette, 1997: 161).

Según esta definición, voy a abordar los paratextos introductivos dentro del texto, tanto el prólogo como el epílogo. Pero me centro en estos elementos a cargo del mismo autor y no me interesan aquí de modo directo otros ajenos al autor. En cuanto al prólogo/epílogo autorial, según su fecha comparativa de la publicación del texto, podemos dividirlos en dos grupos: el prólogo original (que se publica en la primera versión del texto), el prólogo posterior (que se publica cuando reedita el texto). En este trabajo, me limito a indagar el primer tipo del prólogo/epílogo original, puesto que los ejemplos sacados de las obras de Javier Cercas pertenecen a esta categoría. Genette concluye que la principal función es “ensure that the text is read properly” (197). El

autor pretende enseñar al lector por qué y cómo se lee su libro por medio de estos prólogos.

Al recorrer todas las obras del escritor extremeño, notamos que todas las obras de no-ficción poseen prólogo. El único prólogo en un texto ficticio pertenece a su novela más polémica en su género: *Anatomía de un instante*. Supongo que cuando el libro es una colección de crónicas y artículos publicados por separado en periódicos y revistas, el autor es consciente de explicar su idea principal sacada de estos artículos. Aunque los libros misceláneos no son el foco de nuestra investigación sobre la autoficción, debido a que parecidas reflexiones de Javier Cercas aparecen en todas sus obras, también aquí abordamos estos prólogos y epílogos.

En el prólogo de *Una buena temporada* (1998), el autor explica que todos los artículos tratan sobre literatura, mencionando a los escritores antiguos que son decisivos para su formación de escritor. Los factores que van a durar en sus futuras recreaciones literarias también se sacan a la luz por primera vez.

Lo que escribe un autor es siempre autobiográfico. Esta idea explica su preferencia por el artificio de la autoficción en la redacción de sus novelas. He de confesar que estoy totalmente de acuerdo con su opinión que cito más abajo, que todo lo escrito siempre tiene algo que ver con lo que ha experimentado físicamente o mentalmente el autor. Pero al revés no tiene razón. No creo que toda escritura debería partir de la experiencia del propio autor. Las novelas suyas desde el siglo XXI se reducen a temas estrechamente asociados con el autor, a pesar de ser temas históricos, siempre con la voz repetida de su punto de vista. También podemos concluir que es el defecto mortal de la autoficción, que profundizaré en el siguiente apartado.

Decía Oscar Wilde que la crítica literaria es la única forma civilizada de autobiografía que existe...estoy convencido... de que lo que en ellos se cuenta es siempre autobiográfico. En realidad, no podría no serlo. Sin duda la materia prima de la literatura es la experiencia moral del escritor, pero tanto sus lecturas como sus juicios... pasan a formar parte de aquella igual que el alimento ingerido pasa a formar parte de los tejidos del cuerpo...con que lo hacen los amores y desamores, las dichas y desdichas. Un escritor es ante todo lo que vive y cómo lo vive, desde luego; pero también es lo que lee y cómo lo lee (1998, 11-2).

Las contradicciones son el carburante de la razón. A decir verdad, Javier Cercas es un escritor elocuente para argumentar sus opiniones en artículos, como en la cita de más abajo. Pero cuando aplica su poética a sus obras novelescas, no resulta razonable para sus lectores. Él plantea conceptos contradictorios en sus libros, por ejemplo, la verdad y la mentira en *El impostor*, el pasado y el presente en *Soldados de Salamina*, novela e historia en *Anatomía de un instante*, muchas veces al final el lector se extravía en repetidas y flojas frases. Sin embargo, esta imagen paradójica corresponde perfectamente a la naturaleza de la autoficción, que se muestra confusa e inasible.

Voltaire quien sostenía, quizá con alguna exageración (o con algún cinismo), que sólo los idiotas no se contradicen tres veces al día; en cuanto a mí, no pretendo hacer una apología de la incoherencia: me limito a constatar que las contradicciones son el carburante de la razón. Después de todo, uno se pasa la vida discutiendo con los demás, pero sobre todo, y encarnizadamente, con ese interlocutor implacable, ubicuo e insomne –uno mismo (12).

El artículo, titulado igual que el libro, sirve de epílogo. Es uno de los primeros artículos en que exhibe su reflexión sobre la poética novelesca, que a lo largo del tiempo transcurrido no ha cambiado nada. Como hemos abordado este tema en el apartado sobre la novela, aquí no repito su idea de que la novela es un género omnívoro y plebeyo, que aparece bien en las novelas (*Anatomía de un instante*), o bien en la colección de ensayos (*El punto ciego*). Su comprensión de la novela le dirige a agregar los elementos de otros géneros al primero: de ensayo, de autobiografía, de periodismo, de historia, etc. Además, en este epílogo también trata de la legitimidad de las reflexiones literarias de un escritor. Critica “una superstición muy extendida: creer que las reflexiones teóricas de un escritor son una guía infalible para interpretar su obra” (125). Esta superstición tiene razón en cierto sentido. Después de la muerte de autor, es verdad que el autor no decide el sentido del texto exclusivamente. Los lectores pueden interpretar la obra con diversos criterios, pero las reflexiones teóricas del mismo escritor sí, son una guía confiable en vez de infalible para la interpretación. El autor también es lector de su propia obra, por lo menos, nos aporta su reflexión desde punto de vista de la creación. Tal vez Javier Cercas exagera las contradicciones inherentes a un escritor. De hecho, paradójicamente sus reflexiones teóricas sobre la novela se reflejan fielmente en sus libros novelescos con las mismas frases repetidas, nada implícitas sino que son

tangibles con facilidad. Por último, comparto su opinión de que “escribir un poema, una novela o un cuento es también una forma de ejercer la crítica literaria” y “La literatura es siempre discurso sobre la literatura” (129).

En el prólogo de *Relatos reales* (2000), Javier Cercas, además de explicar los contenidos y la situación en que empieza estas escrituras, plantea dos nociones muy relevantes en su teoría literaria: relato real, que he abordado en el apartado anterior; y la teoría de la máscara. Aunque este libro “trata un poco de todo: de literatura, de cine, de amigos, de las cosas normales de la vida y de las cosas raras...de esto, lo otro y lo de más allá”, lo más importante es que “se habla ante todo del yo”. De este modo, Cercas argumenta su teoría contradictoria “ese yo no soy yo” (7).

como dice Nietzsche, «hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse». Quizá, añadido yo, la menos obvia o la menos perezosa; es decir: la más literaria. Porque, casi me avergüenza aclararlo, eso yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. De hecho, máscara es lo que persona significa en latín y, como se dice en una de estas crónicas, dedicada precisamente a una forma peculiar del dietarismo, la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. En mi caso, esa identidad- ese yo que soy yo y no soy yo al mismo tiempo- no es, a qué engañarnos, demasiado original” (7-8).

Unos años después de publicar esta recopilación de crónicas, Javier Cercas publicó su cuarta novela con gran éxito. Es desde aquella cuando empieza a retratar a un tal personaje también llamado Javier Cercas, que se parece mucho al real Javier Cercas, pero a la vez no es el mismo. El autor-narrador habla mucho del yo, pero este yo tal vez es un yo imaginario y potencial del propio autor. Además, con el reforzamiento del nombre propio idéntico, la coincidencia y el contraste entre el personaje Cercas y el real Cercas constituyen la atracción de la autoficción. Creo que el verdadero Javier Cercas se oculta con éxito detrás de esta máscara, hablando de distintos personaje-narradores Cercas. Pero el lector tampoco es tonto, al cabo de tantas lecturas, más o menos podemos captar y dibujar una imagen sobre el autor Javier Cercas.

Alguna vez, solo para unificar la forma que inaugura el prólogo, Javier Cercas suele elegir un artículo a modo de epílogo. *La novia perdida* nos cuenta su trayectoria

de lecturas de literatura clásica en el verano de su juventud cuando perdió su novia. Estas lecturas compensaron su pérdida y en cierto sentido determinaron para siempre su vida. Nos revela la estrecha relación entre la literatura y su vida: “lo que a uno le importa no son los libros en sí, sino la experiencia de los libros. Al final y al cabo, éstos sólo existen en la medida en que alguien los lee, y por eso la época y el lugar y el estado de ánimo son muchas veces tan decisivos para explicar la huella que un libro ha dejado en nosotros como lo es la naturaleza del propio libro” (212). Cuando el autor Cercas empieza a utilizar su nombre en el narrador yo en su obra, su vida en la realidad nunca se separará de su mundo literario. La autoficción no sólo confunde al lector entre la realidad y la ficción, sino que también desconcierta al propio autor sin querer, puesto que la literatura ya ha cambiado la vida. “La literatura es una forma de vivir más interesante, y también, como dijo para siempre Pavese, una defensa contra las ofensas de la vida” (214).

En el otro volumen de recopilación de textos en la prensa, *La verdad de Agamenón* (2006) el prólogo es una escritura de instrucciones como en los dos volúmenes anteriores. El autor explica las cuatro partes que forman este libro: autobiografías, que es el testimonio de algunos viajes, de algunas aficiones o nostalgias; Cartas de batalla, que como el título indica, tratan de textos de carácter vindicativo como defensa personal en las discusiones históricas y políticas; nuevos relatos reales, cuyo género es difícil definir según su tono y la extensión; los contemporáneos, que dan homenaje a los literatos contemporáneos. También el autor en el prólogo nos muestra qué significa el proceso de recoger, corregir y ordenar estos textos antiguos para un escritor. Con opinión parecida a la de que la mejor forma de leer es releer, en *El móvil* plantea que “lo mejor de escribir no es escribir, sino reescribir” (14). Por otro lado, volviendo al problema de las contradicciones, llega a la conclusión de que “[...] ser coherente no constituye una virtud, sino un designio de la genérica: después de todo, por mucho que se viaje y se escriba y por muchos bandazos que se den, al final siempre se acaba en manos de esa bestia omnívora e insoslayable que es el Yo” (15). Descubrimos que una de las mejores investigaciones (por lo menos a mi juicio) sobre la autoficción y las obras de Javier Cercas saca el título de este párrafo: ‘*Esa bestia omnívora que es el yo*’: *el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas* de Teresa Gómez Trueba. El epílogo es el cuento con el mismo título. Como lo hemos analizado en el apartado sobre el doble, aquí no vuelvo a tratarlo.

En estos tres volúmenes misceláneos se aglomeran las ideas y reflexiones sobre diversos temas, principalmente acerca de la literatura, la historia y la política. En esta parte, me limito a abordar sus prólogos y epílogos para rastrear la evolución reflexiva del autor sobre el yo, la realidad y la ficción, que son temas claves de la autoficción. Las mismas reflexiones van a resonar en las futuras novelas suyas. Por ahí se comprueba que el narrador Javier Cercas esencialmente se identifica con el autor Cercas. Más adelante, volveré a recurrir a los artículos en estos libros para mejorar mi argumento sobre tal tema.

Por último, me centro en el prólogo y el epílogo en la única novela (crónica? ensayo histórico?) de Javier Cercas. En general, el texto es independiente del prólogo/epílogo. Cuando se quitan estas partes del libro, el texto sigue completo. Sin embargo, el caso en *Anatomía de un instante* (2009) es curioso. Si los descartamos, el texto se ha convertido en otro totalmente distinto. El libro es la interpretación propia de Javier Cercas sobre el acontecimiento del golpe de estado del 23 de febrero de 1981. El autor reconoce que su libro no aporta información inédita ni desentraña los misterios que hacen al caso, sino que explora el significado de un gesto: por qué Adolfo Suárez se quedó de pie y lo que sentía en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemiciclo desierto. Por tanto, Cercas decide escribir una novela y articula una estructura dividida en cinco partes y un final en el epílogo. Cada una de las cinco partes se inicia con el relato impreso en letras cursivas del asalto al Congreso tal y como quedó grabado en la televisión. En las tres primeras analiza detenidamente el comportamiento heroico de los tres personajes que no se tiran al suelo ante los disparos al techo de los golpistas: Suárez, Santiago Carrillo y el general Manuel Gutiérrez Mellado. La cuarta parte se fija en la disección del golpe en general desde el punto de vista del literato. La última parte vuelve a la figura de Suárez para concretar su imagen en la vida cotidiana. El epílogo se inicia con el análisis sobre el juicio por el golpe de estado, pero la quinta parte de este epílogo gira para corresponder con el prólogo y cierra el círculo de la narración. En este sentido, el prólogo es relativamente independiente del resto del texto. Pero cabe destacar que justamente el prólogo y la última parte del epílogo dan el sentido particular a todo el texto.

¿Qué hace Cercas en su prólogo? Como ya ha ensayado en otras ocasiones, el autor extremeño “repite en cierta manera la fórmula una vez desechada la estructura formal

de una novela” (Sanz, 2010:330) y da un papel protagonista al propio proceso de creación del libro. Explica al lector por qué comienza a interesarse por el golpe de estado y para “intentar formularla [la pregunta sobre por qué se porta así Suárez en el Congreso] con precisión- decidí[o] escribir una novela” (16). También nos señala cómo recoge la información: “leí todos los libros que encontré sobre el 23 de febrero y sobre los años que lo precedieron, consulté periódicos y revistas de la época, buceé en el sumario del juicio, entrevisté a testigos y protagonistas. Hablé con políticos, con militares, con guardias civiles, con espías, con periodistas, con personas que habían vivido... [en tal época]” (21). Ninguno de estos métodos es desconocido al lector que ha leído *Soldados de Salamina*. Con este móvil y estos recursos el autor escribe este libro, ¿pero cómo lo leemos los lectores? ¿Lo leemos como novela o historia? Cercas nos da esta contestación sin respuesta definida, tal como le gusta: “Un libro que es antes que nada...el humilde testimonio de un fracaso: incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo” (22). “no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia” (23), “aunque no sea novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela” (24). Novela o historia, al final no conseguimos la respuesta del autor. Por último, denomina “epílogo de una novela” a su prólogo y “prólogo de una novela” a su epílogo. En resumen, la “novela” es la sugerencia clave que nos ofrece el autor para este libro. El juego del puesto contrario de cada uno de los dos términos también tiene su razón. El texto actual se extiende según el orden cronológico: móvil-análisis-juicio, pero la última parte del epílogo da otro significado al texto y realiza un giro inesperado.

Si todo el texto no se escribiera por ningún motivo que concierniese al propio autor, *Anatomía de un instante* sería un libro histórico banal o una novela aburrida. Sin embargo, al final del texto, Cercas confiesa que “yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre” (428). Eso corresponde a una mención efímera en el prólogo, “a quien [Suárez] mucho me temo que identificaba con mi padre, suarista, pertinaz” (16). Sólo en el prólogo y el epílogo Cercas explica la génesis del libro y se implica a sí mismo en la trama y no trata más sobre sí mismo ni sobre su padre en otras partes. Pero estos elementos autoriales hacen el libro más coherente y particular.

9.2.2 Los epitextos autoriales

En comparación con el peritexto, el epitexto es más impreciso. Incluso lo básico en su definición sobre su situación: fuera del texto físico, tiene la posibilidad de transformación. Es decir que algunos epitextos pueden admitirse en el libro posteriormente y se convierten en peritextos. Hoy en día, debido a las desarrolladas comunicaciones mediáticas, muchos autores optan por hacer entrevistas en la prensa o presentaciones en las librerías en vez de escribir un prólogo dentro del libro para la mejor promoción comercial del libro. Desde este punto de vista, los elementos epitextuales merecen nuestra atención e investigación. Todos esos lugares de fuera del libro son periódicos, revistas, radio, televisión, Internet, talleres de literatura en la biblioteca o en la universidad, en forma tanto de lectura como de coloquio. Estos artículos, entrevistas, conferencias pueden salir a la luz antes o después de la publicación del libro. Tenemos que destacar la forma coloquial del epitexto. Durante el diálogo, muchas veces el contenido sale del libro sin control, derivando hacia la vida privada del autor, su afición, sus costumbres, su relación con otros autores, etc. En el contexto de la investigación de la autoficción, este tipo de divagaciones siempre proporciona a los lectores muchas referencias del autor.

Como los epitextos a cargo de la editorial siempre sirven para la promoción comercial en el mercado de libro, no los incluyo en la investigación. Sólo me fijo en las entrevistas o coloquios con el autor que se imprimen posteriormente. Estos epitextos configuran y proyectan la figura pública de un escritor ante sus lectores. Sobre todo, para el autor de autoficción, su figura pública y su perfil literario en distintas obras se parecen o contrastan en la impresión del lector. Esta ambigüedad potenciará la curiosidad del lector para saber más sobre el autor, tanto de su biografía verdadera como de su variante en las novelas, para trazar a un autor con múltiples dimensiones. Javier Cercas ya ha tenido numerosas entrevistas, casi incontables, sobre todo, después de la publicación de su exitosa novela *Soldados de Salamina*. Cada vez que publica un nuevo libro, salen muchas entrevistas al respecto. Al contrario de su imagen narcisista en sus novelas, se muestra prudente en sus entrevistas. Todo lo que habla casi ya está escrito en el libro correspondiente. En cierto sentido, mantiene su retrato uniforme dentro y fuera del texto. Por eso, en las siguientes investigaciones concretas, de vez en cuando

echaré mano de estos epítextos para completar las limitadas informaciones autoriales de los libros.

9.3 Yo, el narrador-personaje Javier Cercas

En la definición de la autoficción he destacado la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, sobre todo, la identidad nominal derivada de que los tres comparten el mismo nombre Javier Cercas. En este apartado, me centro en este problema del desdoble: cómo el autor Cercas plasma al narrador-personaje Cercas en sus obras y extravía al lector en la ambigüedad para cumplir los efectos artísticos de la autoficción. Al comienzo, me gustaría citar un párrafo del propio autor para mostrar su actitud sobre sí mismo:

A mí me parece que uno nunca acaba de conocerse a sí mismo. La razón de ello quizá no es complicada. Creemos ser una sola persona, pero somos multitud: somos, por lo menos, todos los que hemos sido. El pasado vive en el presente; basta cualquier excusa, por nimia o banal que sea, para que aflore de nuevo: para que volvamos a ser quienes fuimos (Cercas, 1997: 242).

Empezamos por su tercera novela, que es la primera escrita en primera persona. Aunque según mi definición no es una novela autoficcional, ya acuña los inicios de este procedimiento. La tomamos como los primeros pasos de nuestra investigación para ver su evolución del dominio de esta técnica literaria.

El Yo en *El vientre de la ballena*

En 1997, cuando publicó la tercera novela, Javier Cercas todavía era aspirante a escritor; a pesar de dos relatos publicados, pocos lectores y críticos lo conocían. Es natural que el lector no supiera nada de este escritor joven. La mayoría de los lectores sólo le conocería por la breve biografía y su foto en la solapa. Según estos datos, elaboro el siguiente formulario para mostrar claramente la similitud entre los diferentes papeles.

	el autor	el narrador	el personaje
nombre	Javier Cercas	Tomás	Javier Cercas
edad	nació ⁵¹ en 1962	36 años (11)	
profesión	Profesor de literatura española en la Universidad de Gerona	Profesor ayudante de literatura en la Universidad de Autónoma en Barcelona (104)	Profesor de instituto con veleidades literarias (174)

A decir verdad, pocos lectores irían a prestar atención a estos datos limitados que comparten el autor y el narrador. Lo único novedoso para el lector es la aparición del personaje homónimo. Pero como este personaje sale sólo en una escena y no ocupa nada de importancia, “en nada afecta al desarrollo de los hechos y que es siempre tratado con cierta condescendencia y bastante ironía” (Gómez Trueba, 2009: 71), el lector se divierte un poco, considerándolo como una broma reflexiva del autor. Puesto que es la primera novela en que el autor extremeño empieza a narrar en primera persona, Cercas diseña a su narrador, aprovechando su propio perfil para desarrollarlo. De hecho, en el análisis de los primeros dos relatos también se comprueba esta predilección. El narrador exhibe su interés por la literatura, la verdad y la mentira, la ficción y la realidad, unos pares de términos paradójicos, que resonarán en los textos posteriores. En esta novela, el autor Javier Cercas se limita a utilizar sus datos biográficos a escondidas, debido tanto a su escasa práctica artística como a su carencia de autoconfianza. En aquel momento, supongo que el joven autor Cercas pensaba que entre la vida y la literatura existía mucha distancia. Cuando éramos jóvenes, solíamos creer que el color blanco es blanco, el color negro es negro, el límite es diáfano. No hay lugar para el color gris, la parte mezclada. Conocer la ambigüedad y el caos de la esencia del mundo es reflexión más madura, y más adelante Cercas conocería la indiscernible distinción entre la literatura y la vida.

⁵¹ El libro se publicó en 1997, en el que el autor Javier Cercas tenía 35 años.

El narrador Tomás cuenta el pasado y el presente de su vida principalmente con el fin de conocerse a sí mismo. Eso es la temática más típica en las obras autoficcionales. Sin embargo, el autor extremeño saltará de esta fórmula fija y expandirá el ámbito reprimido de la autoficción, asociando el yo con los temas históricos. A continuación, vamos a estudiar el yo en su primera novela autoficcional verdadera.

El Yo en *Soldados de Salamina*

Vamos a analizar cómo el autor va retratando la imagen del narrador yo en la novela y orienta al lector para identificarlo con el autor. En la primera parte *Los amigos del bosque*, el narrador nos informa de los siguientes datos:

Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor... En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada. En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecido dos años antes, el libro fue acogido con notoria indiferencia, pero la vanidad y una reseña elogiosa de un amigo de aquella época se aliaron para convencerme de que podía llegar a ser un novelista y de que, para serlo, lo mejor era dejar mi trabajo en la redacción del periódico y dedicarme de lleno a escribir (17).

Acababa de cumplir cuarenta años (18).

Un día de principio de febrero de 1999, el año del sesenta aniversario del final de la guerra civil, alguien del periódico sugirió la idea de escribir un artículo conmemorativo del final tristísimo del poeta Antonio Machado... cuando me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado... El resultado fue un artículo titulado «Un secreto esencial»... lo copio a continuación:... (23).

Para un lector común, a través de estas descripciones del narrador, no llegará una imagen de la coincidencia entre el narrador y el autor. Sólo en la relectura, al cabo de unas consultas fuera de la novela, el lector será capaz de vincular los dos papeles. Nunca tenemos acceso a verificar las primeras dos cosas mencionadas en el primer párrafo citado sin preguntar al autor en persona. Para ser lector modelo de la autoficción, a veces tenemos que convertirnos en detectives detallistas para rastrear huellas menudas

de donde sacar nuestra conclusión. Por consiguiente, empezamos nuestra tarea de detectar.

Aunque no he conseguido la primera edición de esta novela de 2001, las siguientes ediciones de la misma editorial mantienen el mismo diseño. La solapa de la portada indica que el autor ha publicado *El móvil* en 1987 y *El inquilino* en 1989. Pero no todas las ediciones disponen de una breve biografía del autor, por ejemplo, como la que utilizo de Planeta DeAgostini de 2004. Para conseguir la información del autor, debería apelar a otros recursos. No conocía bien la popularidad del uso de Internet en 2001 de España. Actualmente, a través de teclear el título en Google, el lector va a confirmar que el primer libro de Cercas es un conjunto de relatos, igual a lo relatado por el narrador sobre sus publicaciones. De hecho, estos datos se vuelven a confirmar nítidamente en la tercera parte. Ese artículo se puede consultar en la página de *El País* por Internet a nombre de Javier Cercas. Desde un punto de vista más pragmático, por medio de las informaciones reveladas por el narrador, el lector no va a descubrir la peculiaridad (algo vinculado con el autor) del yo. El autor narra con paciencia para que el lector conozca al narrador poco a poco sin asustarlo a primera vista con la aparición del mismo nombre propio del autor. Sin embargo, en un análisis posterior a su publicación, ya poseemos todos recursos para corroborar estos datos.

En la segunda parte, el narrador no aparece hasta el final. En la tercera, el narrador vuelve a su puesto a rellenar el hueco de la historia. A lo largo del proceso de la redacción, el yo confiesa más sobre su identidad.

-Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?

... Aturdido o incrédulo, asentí. (145)

-Pero creo que había un cuento muy bueno sobre un hijo de puta que induce a un pobre hombre a cometer un crimen para poder terminar su novela, ¿verdad? (146).

No nos enteramos del nombre del narrador hasta este diálogo que ocurre en el último tercio del libro, que en total tiene 209 páginas. Es un truco intencional del autor. En la entrevista hecha por Justo Serna, el autor explica que “en *Soldados de Salamina*, el narrador tenía que llevar mi nombre real, porque todos los personajes llevaban su nombre real y la novela debía tener la apariencia de una crónica o libro de historia o

reportaje periodístico” (2006). En la primera parte, ya ha mencionado a muchos nombres reales: Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Sánchez Mazas, Andrés Trapiello. ¿Pero por qué tarda tanto en proclamarlo? Ya que el autor pone su nombre propio al narrador por primera vez y a lo mejor no estaba seguro del riesgo, se arma de paciencia para que el lector se familiarice con el narrador-personaje. Se prepara mucho para revelar el mismo nombre que el del autor. Una vez que lo exhibe, lo usa con frecuencia en los diálogos con Roberto Bolaño, con Antonio Miralles en la tercera parte. La perplejidad que deja en los lectores está casi a punto de terminar. El lector va a cerrar el libro lleno de dudas, que tal vez le incitan a releerlo. Al cabo de este ensayo, en otras novelas, el autor utiliza esta técnica autoficcional con más naturalidad. Por otro lado, los dos títulos señalados confirman la mención en la primera parte de dos libros publicados del autor Javier Cercas. Sobre todo, el resumen que el personaje Bolaño hace del contenido de un cuento nos alude al cuento titulado igual que el libro, que después de reeditarse solo queda en este cuento⁵².

Desde la publicación de esta novela, el nombre Javier Cercas ya se ha hecho conocido por muchos españoles e incluso en el extranjero. Pero es demasiado difícil distinguir el nombre propio que recordamos ¿a quién pertenece, al autor? ¿o al personaje? ¿o a ambos? A lo largo del tiempo, no sólo los lectores vamos a recordar a un tal Javier Cercas combinado por realidad y ficción (por ejemplo, el lío en este trabajo para distinguirlos bien), el mismo autor va a pasar su vida como anfibia, real y a la vez literaria. Por último, el reiterado anuncio del nombre Javier Cercas tanto en la portada como en el texto, en cierto sentido, clava este nombre en la cabeza de los lectores. De este modo, Javier Cercas extiende la popularidad de su nombre. El autor de la autoficción no debería preocuparse por que el personaje construido sea más famoso que él mismo.

El Yo en *La velocidad de la Luz* (2005)

Esta novela y el cuento anterior *La verdad* se pueden considerar la estela de su anterior novela famosísima, porque los narradores en ambas obras se ponen en la sombra que arroja un triunfo deslumbrante e imprevisible, por supuesto, referida al gran éxito que consigue *Soldados de Salamina*. En esta novela el narrador yo recuerda a su

⁵² En 2017, el cuento se adapta a la película por el director Manuel Martín Cuenca bajo el título *El autor*.

amigo Rodney a quien conoció en Urbana en los Estados Unidos. A primera vista, parece que el narrador de esta novela no ocupa mucho espacio y el protagonista es este americano. Por ejemplo, en la segunda parte *Barras y estrellas*, sólo se narra la historia de este veterano de la Guerra de Vietnam según lo que cuenta su padre, apenas sale la voz del narrador. Pero esta parte no es la historia entera de este personaje. Con las otras tres partes, el narrador la completa por el recuerdo del pasado y lo que pasa en el presente de la narración. En la tercera parte, el narrador, ante la interrogación de Rodney, reconoce que tenía que contar la historia de éste “por lo que se cuentan todas las historias. Porque me obsesionaba. Porque no la entendía. Porque me sentía responsable de ella” (175). Hasta la cuarta parte el narrador no explica el cambio de su motivación para escribir esta historia: “estaba obligado a contar porque sólo puede entenderse si la cuenta alguien que, como yo, nunca acabará de entenderla, y sobre todo porque es también mi historia y también la de Gabriel y la de Paula [hijo y mujer muertos del narrador]” (293). De este modo, el narrador mezcla su propia vida con la historia del protagonista, como pasa en todas las obras de Javier Cercas. Al final, la historia del narrador sobrepasa la de Rodney y el narrador se convierte en el verdadero protagonista de la novela, que está llena de las reflexiones del yo sobre el éxito y el fracaso, sobre el pasado y el presente. El narrador es atraído por la historia del americano, no sólo por su curiosa experiencia en la Guerra de Vietnam, sino debido a que se asimila a él: “Estaba en un pozo y quería ver a Rodney. Creo que pensé que Rodney también había estado en un pozo y que había salido de él. Creo que pensé que podía ayudarme” (279). La convergencia de los destinos de dos personajes lleva la novela a su auge de sentimiento. La novela se cierra con el diálogo entre el narrador y su amigo Marcos, cuando hablan sobre el libro que el primero está escribiendo: “-¿Y cómo acaba?... – Acaba así” (304). Un final moderado pero tiene mucha potencia, puesto que insinúa al lector que ese libro en sus manos es lo que ha escrito el narrador al final del libro. De nuevo, el autor Javier Cercas lleva a cabo una metanarración. Esta forma de metaliteratura fomenta la coincidencia de la identidad entre el narrador y el autor.

Es curioso que en toda la novela el narrador yo no delate su nombre. El autor calla su nombre de todas las formas, incluso en este caso:

-Me llamo Rodney Falk-... ¿Y tú?
Le dije mi nombre. Rodney me preguntó si era español. Le dije que sí.
(29)

Observamos que el autor oculta su nombre con intención. Este misterio va a perseguir al lector en toda la lectura sin resolución definitiva. Sin embargo, además del elemento metaficcional que se analiza en el párrafo anterior, otras descripciones directas del narrador van a conducir al lector a inclinarse a relacionar al narrador con el autor por la información contenida en esa novela. Aunque no aparece el nombre de Javier Cercas con nitidez, las precisas alusiones en el texto confirman la misma identidad que el autor. A continuación, vamos a detallarlas e intentaremos aclarar el motivo de la ausencia del nombre propio del narrador.

A. Una noche de la primavera de 1987...Cuartero era un catedrático de literatura en la Universidad Autónoma...(17) dijo que tenía un buen amigo allí, en la Universidad de Illinois, y que su amigo le había dicho que el curso siguiente el departamento de español ofrecía varias becas de profesor ayudante a licenciados españoles (18). Así fue como, seis meses después de ese encuentro fortuito con Marcelo Cuartero...fui a parar a Urbana...(20).

B. Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española; salvo por su temática, no era una novela muy distinta de mis novelas anteriores-aunque sí más compleja y más intempestiva, acaso más estrafalaria-, pero, para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo, y en el poco tiempo transcurrido desde su aparición había vendido más ejemplares que todos mis libros anteriores juntos, lo que a decir verdad tampoco bastaba para convertirla en un best-seller... (153).

C. -Bueno, la verdad es que me gusta más la primera que escribiste -dijo-. La de Urbana, quiero decir, ¿Cómo se titula?

-*El inquilino*.

-Eso. (166)

La experiencia como ayudante en la Universidad de Illinois en la cita A, el lector puede confirmarla en la solapa del mismo libro, aunque no estamos seguros de los guiños del suceso. La cita B aparentemente insinúa el caso de *Soldados de Salamina* en la cabeza del lector. La última cita indica de manera explícita el título de la novela, que se identifica con la primera novela del autor Javier Cercas. El contenido verdaderamente trata de lo que pasa en Urbana. Rodney pregunta al narrador “¿Qué novela va a ser? *El Inquilino*. ¿Olalde soy yo o no?” (168). Ese Olalde es un personaje en la real novela *El inquilino*. Otro elemento curioso es la mención de un personaje periférico, el profesor italiano Giuseppe Rota que conocía al narrador durante su estancia en Urbana. Eso nos hace relacionarlo con el protagonista de *El inquilino*, un

italiano llamado Rota que da clase en la Universidad de Illinois. La intertextualidad ya ha mezclado el mundo inventado en las novelas y el mundo real.

Sin embargo, el narrador yo coincide con el autor en muchos aspectos, mientras diverge en otros puntos, que no son evidentes. Por ejemplo, la mujer y el hijo del narrador se llaman Paula y Gabriel y murieron en un accidente. Pero podemos averiguar que el hijo y la mujer de Javier Cercas en la realidad son distintos de los personajes de la novela. Como revela en el principio de la novela, son Raúl Cercas y Mercè Mas en la dedicatoria, que repite en las demás novelas del autor. Estos datos divergentes perturban al lector y lo hacen dudar de quién es el narrador yo. A lo mejor por este motivo, el autor no le pone su nombre propio exacto a este personaje-narrador. A caballo de la identidad y la discrepancia, el autor disfruta de la libertad de inventar diversas posibilidades para un personaje parecido a sí mismo.

El Yo en *La verdad* (2006)

Este cuento salió a la luz muy pronto después de la novela *La velocidad de la luz*, por eso existen muchas semejanzas entre los dos narradores. Refleja a un tal Javier Cercas en un determinado periodo tras publicar su célebre novela: la estupefacción frente a su proeza y el anhelo de ser otro para liberarse del cansancio y el aburrimiento de ser quien es. En este breve análisis no voy a enumerar las coincidencias biográficas entre el narrador Cercas y el autor Cercas, sino que me centro en la reflexión de la esencia del yo del autor Javier Cercas.

El mismo nombre propio del narrador aparece en el comienzo del cuento. El narrador Javier Cercas cuenta la aventura que empezó con la aparición de su tocayo.

Javier Cercas no es un nombre común; lo es, digamos, Javier González, o Pérez, o Martínez, o incluso Javier Miralles; pero no Javier Cercas. Ni siquiera Cercas es un nombre común. De hecho, hasta aquel momento yo tenía la certeza de que todos los Cercas procedíamos del pueblecito menguante de Extremadura en el que nací, y de que todos estábamos de algún modo emparentados (270).

Esta reflexión del narrador sobre su nombre propio es interesante. El hecho de que Javier Cercas no sea un nombre común significa que este nombre designa en particular a un hombre determinado. Pero paradójicamente el autor inventa a muchos Javier

Cercas diferentes o un Javier Cercas con distintos aspectos en sus libros. El nombre propio no nos define sino al contrario aportamos distintos sentidos al nombre propio. En este relato, el autor se aprovecha del uso antagónico del nombre propio. En otras novelas, el autor emplea su nombre para asimilar dos papeles: el narrador y el autor. Sin embargo, aquí el mismo nombre distingue a dos personajes y advierte al lector que este nombre también diferencia al autor de su personaje.

Por consiguiente, este tocayo también es exactamente igual al narrador en apariencia. Hasta este punto, tampoco son el mismo hombre, sino dos hombres idénticos. Se intercambiaron sus papeles estos dos sin que nadie lo notara. Entonces además del nombre propio y la presencia, ¿cómo se diferencia cada uno de los demás? Se trata de “historias, costumbres, habilidades, confianzas, direcciones y una infinidad inabarcable de detalles de su vida y de la de los que les rodean” (281). Esta comprensión del sujeto se reflejará en la construcción del narrador en las siguientes obras de Javier Cercas.

9.4 El otro narrador Yo

Anatomía de un instante inaugura el cambio de ubicación del narrador en las obras de Javier Cercas. Deja de trazar los aspectos objetivos del narrador Javier Cercas y empieza a prestar atención al interior del personaje, del nivel superficial al sentimental. En las anteriores novelas, el narrador alternaba entre lo extradiegético y lo intradiegético, contando las historias de los demás y de sí mismo y mezclándolas. En las dos líneas de narración, el narrador ocupaba un lugar paralelo al protagonista. Pero a partir de esta novela, el narrador se vuelve transparente o menos importante y abandona su puesto de protagonista y se convierte en testigo de lo relatado. Cabe indicar que este testigo no es inerte y solo registra lo que sabe, sino activo y consciente, que aprende, reflexiona y crece de lo que narra. A estos narradores-testigos no les importa cómo es su apariencia, a qué se dedican. Lo más importante es que se alimentan de estas narraciones y de los afectos que tengan durante el proceso de la redacción. De este modo, la imagen del narrador pasa de concreta a abstracta. Es decir, la atención pasa de la presencia a la personalidad o actitud. Pero como la técnica del uso del nombre propio

Javier Cercas es bien sabida, a pesar de la ausencia del nombre en este libro, la inercia orienta a que el lector identifique al narrador Yo con el autor, ya que no existen muchas discordias notables entre los dos.

Este tipo de narrador surge en sus novelas de tema histórico. Ya que no hay un narrador que irrumpe de vez en cuando en la narración, tal vez podamos clasificarlas como libro de historia sin más, sobre todo *Anatomía de un instante*. En estas novelas autoficcionales, el narrador yo presta su atención a los acontecimientos de los demás a través de su propia experiencia, pero al final el yo se vincula con la vida ajena. Descubrimos que el objetivo de narrar a los demás consiste en conocerse a sí mismo y se realiza otro tipo de escritura autoficcional.

El narrador en *Anatomía* se presenta en persona solo en el prólogo y epílogo, mientras en las cinco partes del texto no aporta más que su voz narradora. Pero esta voz tampoco es tan objetiva como una cámara, sino que casi por todas partes notamos con facilidad la existencia del yo por estas huellas: las palabras deícticas: ésa, ése, aquí; las frases de término modal: quizá, tal vez; las justificaciones, las opiniones y las actitudes. En *El impostor* y *El monarca de las sombras*, el narrador en los capítulos que tratan de asuntos históricos también se porta así, mientras que el narrador en los capítulos paralelos mantiene su papel clásico como protagonista. Aunque el narrador está desdoblado, podemos distinguirlo con facilidad según su personalidad homogénea por medio de algunos temas reiterados en todas sus novelas. No voy a repetir los tópicos más explícitos y bien investigados, sino una temática implícita y evolutiva en muchas novelas de Javier Cercas.

El padre perpetuo

Cuando por primera vez el narrador yo aparece con el nombre propio Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, la imagen del padre también sube a la escena y persiste en la mayoría de su escritura novelesca. Aunque el papel del padre es periférico, esta figura funciona como carburante para otros temas claves.

En el comienzo de esta novela, el narrador cuenta que “mi padre había muerto” (17). Entonces el autor incluye y siembra al padre fallecido en la diégesis. A lo largo de la narración, la semilla brota y crece mediante algunas menciones, como riego, sin llamar mucho la atención al lector, que quizá las pasa por alto. “se me enredó entonces

en una abstrusa digresión filial. Recuerdo que en aquel momento pensé en mi padre, y que el hecho me extrañó, porque hacía mucho tiempo que no pensaba en él; sin saber por qué, sentí un peso en la garganta, como una sombra de culpa” (34). “Por algún motivo volví a pensar en mi padre, volví a sentirme culpable. «Dentro de poco», me sorprendí pensando, «cuando ya ni siquiera yo me acuerde de él, estará del todo muerto»” (48). Al explicar por qué siente culpa, dirige la narración al núcleo de la novela: recuerdo y olvido, la responsabilidad moral del recuerdo. En la última parte, la planta que tiene su origen en aquella semilla da flores y frutos. “se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; el hecho me pareció curioso; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar. Pensé que, aunque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él” (187). Ródenas de Moya propone aquí la sustitución del padre: “Miralles encarna la paternidad que añora Cercas*, la de los valores con los que identificarse, la de quienes hicieron posible con su coraje y su lucha un mundo menos abrupto y hostil” (2017b:141). El padre en esta novela no es una persona concreta sino un símbolo de la generación anterior, es grande históricamente en la determinada sociedad. También Miralles es un representante de los héroes que luchan o pierden su vida por un futuro mejor.

En *La velocidad de la luz* (2005), el padre no es el del narrador sino el del personaje Rodney. Este padre en la segunda parte de la novela le cuenta la historia de Rodney al narrador. Al final de su encuentro, el yo cita directamente unas frases que le dijo este anciano: “«Es usted demasiado joven para pensar en tener hijos»...«No los tenga, porque se arrepentirá; aunque si no los tiene también se arrepentirá. Así es la vida: haga lo que haga, se arrepentirá. Pero déjeme que le diga una cosa: todas las historias de amor son insensatas, porque el amor es una enfermedad; pero tener un hijo es arriesgarse a una historia de amor tan insensata que sólo la muerte es capaz de interrumpirla»” (141-2). Este papel es el de un padre común en las familias, que delata la verdad de ser padres. Estas reflexiones van a emocionar a cualquier padre. El narrador en esta novela también es un padre que pierde a su hijo. Aunque la tristeza de la pérdida del hijo no es el eje de la narración, esta emoción lleva al narrador a escribir la novela que estamos leyendo.

Al tratarse y acumularse en dos novelas, este tópico ya es reconocible como escritura de Cercas. Cuando habla en *Anatomía de un instante* (2009), funciona como algo fundamental para asegurar la identidad del narrador y el autor. Similar a la aparición del padre muy al principio de *Soldados de Salamina*, el narrador menciona a su padre en la comparación con Adolfo Suárez en el prólogo, “a quien mucho me temo que identificaba con mi padre, suarista pertinaz; con el tiempo mi opinión sobre mi padre había mejorado, pero no mi opinión sobre Suárez, o no en exceso” (16). Después, durante las cinco partes de la investigación sobre el golpe de estado en 1981, el narrador no nombra a su padre hasta la última parte del epílogo. Por primera vez, leemos una descripción viva y minuciosa sobre el padre del narrador Javier Cercas, permítanme citar este párrafo largo:

El 17 de julio de 2008, la víspera del día en que Adolfo Suárez apareció por última vez en los periódicos...yo enterré a mi padre. Tenía setenta y nueve años, tres más que Suárez, y había muerto el día anterior en su casa, sentado en su sillón de siempre, de una forma mansa e indolora, tal vez sin comprender que se estaba muriendo. Como Suárez, era un hombre común: procedía de una familia de ricos venidos a menos afincada desde tiempo inmemorial en un pueblo de Extremadura, había estudiado en Córdoba y en los años sesenta había emigrado a Cataluña; no bebía, había sido un fumador contumaz pero ya no fumaba, de joven había pertenecido a Acción Católica y había sido falangista; también había sido un muchacho guapo, simpático, presumido, mujeriego y jugador, un buen bailarín de verbena, aunque yo juraría que nunca fue un gallito. Fue, eso sí, un veterinario competente, y supongo que hubiera podido hacer dinero, pero no lo hizo, o no más que el necesario para mantener a su familia y dar una carrera a tres de sus cinco hijos. Tenía pocos amigos, no tenía aficiones, no viajaba y durante sus últimos quince años vivió de su pensión de jubilado. Como Suárez, era moreno, delgado, apuesto, frugal, transparente; a diferencia de Suárez, procuraba pasar inadvertido, y creo que lo consiguió. No incurriré en la presunción de afirmar que no cometió ninguna de las trapacerías de aquella época trapacera, pero puedo asegurar que, hasta donde sé, no hubo nadie que no lo tuviese por un hombre decente” (426).

Estas palabras perfilan a un padre concreto y un hombre común. Es increíble que la vida de un hombre se pueda resumir en un párrafo, mientras sólo un instante de la vida de otro hombre pueda desarrollarse hasta en un libro, aunque los dos se parecen en muchos aspectos. Es impresionante que el narrador describa la muerte de su padre con calma y trace toda la vida de su padre escuetamente. Después recuerda su trato con su padre: “Siempre nos entendimos bien, salvo quizá, fatalmente, durante mi adolescencia.

Creo que por aquella época yo me avergonzaba un poco de ser su hijo, creo porque pensaba que era mejor que él, o que iba a serlo” (426). Pero toda la serenidad se rompe en la última página del libro, cuando el narrador comprende verdaderamente la semejanza entre su padre y Adolfo Suárez. En ese momento, la novela llega a su apogeo y cierra su final a la vez perfectamente.

una tarde le pregunté por qué él y mi madre habían confiado en Suárez....«Porque era como nosotros»...Iba a preguntarle qué quería decir con eso cuando añadió: «Era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada malo...» (428).

yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no es tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo (428).

Esta vez el narrador deja de hablar demasiado sobre sí mismo y presta atención al otro, aunque es su familiar, ajeno cercano. Con tal gusto persistente de Javier Cercas, el narrador se nutre de la narración de todas maneras.

En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo... Pudo haberlo sido, pero no lo fue, y no veo ninguna razón para que quienes por edad no intervinimos en aquella historia no debamos celebrarlo; tampoco para pensar que, de haber tenido edad para intervenir, nosotros hubiésemos cometido menos errores que los que cometieron nuestros padres (425).

La relación entre padre e hijo se ha convertido de nuevo en la de dos generaciones. El padre siempre significa el pasado. El narrador Javier Cercas una y otra vez recurre a su padre, por un lado, lo recuerda para que no muera para siempre; por otro, intenta conocer la historia del pasado para entender mejor el presente. Sin embargo, a lo largo del tiempo, el narrador aumenta su edad y agota los temas históricos de la generación de su padre (la guerra civil y la transición), ¿qué más le queda al narrador Javier Cercas? En *El impostor*, el surgimiento del hijo del narrador amenaza los papeles de hijo en las anteriores novelas que desempeñaba el mismo narrador. Ahora el narrador es padre, él denota el pasado, ¿qué va a hacer a continuación?

9.5 ¿El narrador Yo es el autor?

En narratología, se destaca la distinción entre el autor y el narrador en las obras de ficción. Pero en las novelas de autoficción, sobre todo, en estas últimas novelas de Javier Cercas, el narrador yo se identifica con el narrador por lo menos en la impresión de los lectores. A veces el autor Javier Cercas insiste en que el narrador está formado por cierto porcentaje de ficción. A mi juicio, esta parte de la ficción poco a poco integra la imagen del autor real. Además, dudo de que el autor sea capaz de distinguir lo inventado y lo real en su escritura. Supongo que el autor ya se ha desorientado en el proceso de infringir las fronteras entre la ficción y la realidad. Como lo que muestra en sus libros que la ficción y la realidad se entrelazan y se influyen, lo inventado por el narrador Javier Cercas en las novelas se va a reflejar en la vida real del verdadero autor Javier Cercas. Es natural que la imagen construida del narrador Javier Cercas en las obras sustituya, o mejor dicho, coincida con la imagen pública del autor Javier Cercas en la realidad. Eso es una evolución paulatina. Si decimos que el narrador yo en las primeras novelas es la sombra del autor y sólo se parece al autor Javier Cercas como en *Soldados de Salamina* o *La velocidad de la luz*, el narrador-testigo yo ya es igual al autor en las obras más recientes.

Es sabido que tomar al narrador como autor es acto de los lectores comunes, pero como la coincidencia de narrador y autor es importante para mi tesis, me empeño en argumentarla en los últimos libros de Javier Cercas. No soy capaz de argumentar que el narrador yo es el autor cien por cien, tampoco es necesario; solo me centro en la identidad del narrador con el verdadero Javier Cercas en sus aspectos como escritor. Me interesa comprobar que la construcción de la imagen pública del autor se realiza por dos vías, los paratextos y las ficciones autobiográficas. Como las dos obras que voy a abordar son autoficcionales, si bien la imagen del narrador Javier Cercas no discrepa del autor Cercas en los paratextos y los datos de los últimos afirman los de los primeros, llevaré a cabo mi argumentación de la identidad entre el narrador Cercas y el autor Cercas.

Yo en *El impostor* (2014)

Por medio de los diálogos, sabemos que el narrador se llama Javier (19). Una vez al citar el contenido en esta novela sacado de un artículo titulado *Mentiras* que firma Sílvia Barroso, copia la frase «La diferencia entre Cercas y Marco es que el novelista tiene licencia para mentir» (23) para relacionar al narrador con Marco. Cercas, el novelista en la realidad, coincide al narrador yo. De esta forma, sacamos el nombre entero Javier Cercas del narrador. Además, saca a colación los libros publicados por el narrador yo: *Anatomía de un instante*, “mi décimo libro” (16), *Las leyes de la frontera* (51), *Soldados de Salamina* (383). Todos los datos nos facilitan identificar al narrador con el autor. Además, el narrador menciona a otros miembros de su familia: su hermana Blanca, su mujer Mercè y sobre todo su hijo Raül, que ocupa cierto lugar en esta narración. Por la misma dedicatoria repetida en otras novelas, nos enteramos de los nombres de su mujer e hijo. (En cuanto a su hermana, no tengo datos para confirmar. En *El monarca de las sombras*, la madre del autor se llama Blanca. Según la tradición de que el hijo/la hija hereda el mismo nombre de su padre/madre. Deduzco que el hecho de su hermana se llame Blanca es razonable). Por primera vez, el narrador Cercas deja su papel de hijo con recuerdos de su padre⁵³ y se convierte en padre de familia y colabora en esta obra con su hijo, el ejemplo simbólico de una nueva generación totalmente diferente:

Raül tenía diez años cuando estalló el caso Marco; ahora iba a cumplir dieciocho y se había convertido en un milhombres. En los últimos catorce meses había perdido veinte kilos. Estaba fuerte y saludable y no paraba de hacer deporte. El curso siguiente entraba en la universidad, aunque todavía dudaba si matricularse en cine o en otra cosa. Lo que más le gustaba, sin embargo, eran los coches, y lo que más nos gustaba a los dos era montarnos en uno, propio o alquilado, y hacer kilómetros escuchando música y hablando de todo, pero sobre todo de nuestros ídolos máximos: Bruce Willis y Rafa Nadal (51).

La figura del padre casi ya culmina en esta novela, cuando el hijo se presenta en la escena como el ayudante de su investigación y ofrece otro punto de vista, el de la nueva generación. Eso es novedad en el libro de Cercas. Sin embargo, salvo esto, el autor repite casi todos los elementos de sus novelas anteriores en esta novela, por

⁵³ Sólo en la primera parte, guarda pocas menciones del padre del narrador: “es verdad que mi padre había muerto, pero había muerto hacía un año, tiempo suficiente para haber digerido su muerte” (16). La idea para ficciones: “la tercera trataba sobre mi padre y empezaba con una escena en la que yo le resucitaba y nos zampábamos unos huevos fritos con chorizo y unas ancas de rana en El Figón, un restaurante del Cáceres de su juventud donde más de una vez habíamos comido mano a mano” (17).

ejemplo, un acontecimiento o un personaje histórico para indagar en la estructura de la narración. Esta repetición también asienta la semejanza entre el narrador y el autor en la mente de los lectores. El libro se divide en tres partes, en las primeras dos partes, los capítulos pares cuentan lo que pasa en la vida de Enric Marco cronológicamente, argumentando con unas fotos y copias de artículos, y los impares explican el motivo y el proceso de su redacción, también unas investigaciones y comentarios sobre la experiencia de Marco. Hay excepciones: el capítulo 12 de la segunda parte trata de un encuentro entre unos amigos para hablar sobre Marco y al final de este capítulo todo el mundo llega al acuerdo espontáneo de que Marco es un hombre extraordinario. En la tercera parte, el autor pretende localizar la respuesta de por qué Marco mentía y por qué nadie lo desenmascaró hasta muy tarde. Por último, el libro se cierra con el epílogo titulado *El punto ciego*, igual al título de un libro de ensayos de 2016. La intertextualidad siempre es juego favorito del escritor extremeño.

Hasta llegar a esta novela, el lector ya se ha acostumbrado a la técnica autoficcional en las novelas de Javier Cercas y se ha familiarizado con el personaje Cercas. Supongo que en ese momento no le importa al lector distinguir qué rasgos son verdaderos y cuáles son inventados por el narrador Cercas. Sobre la influencia de la autoficción en el propio autor, creo que en cierto sentido revela la verdad una conclusión que hace el psicoanalista al narrador en esta novela, aunque tal vez sea el puro sarcasmo o autocrítica.

mi vida era una farsa y yo un farsante, que había elegido la literatura para llevar una existencia libre, feliz y auténtica y llevaba una existencia falsa, esclava e infeliz, que yo era un tipo que iba de novelista y daba el pego y engañaba al personal, pero en realidad no era más que un impostor (17).

De hecho, por primera vez el narrador no se llama impostor a sí mismo. En *La velocidad de la luz*, cuando el narrador cuenta el cambio de su vida suscitado por el imprevisto éxito de su novela sobre un episodio de la guerra civil como un cliché, confiesa temer que “todo fuera un engaño y yo un impostor” (191). En ese momento, el narrador se siente como un impostor, puesto que experimenta un cambio cuyo alcance real ni siquiera podía sospechar y considera la vida como ilusión. El significado de “impostor” no llega al nivel de Enric Marco en esta novela. Aunque el narrador habla de sus sesiones psicoanalíticas en tono burlesco y parece que todas son bromas, yo

prefiero tomarlas en serio. El lector va a desconcertarse al leer sus novelas, es imposible que el propio autor sea capaz de evitar las perplejidades al cabo de tantas escrituras confusas. En esta novela, el narrador realiza auto-reflexiones profundas sobre su creación autoficcional en estos años. En cierto sentido, escribe sobre el impostor Marco el libro “el que a su modo me escribía a mí” (15). Durante el proceso de comprender la impostura de Marco, el narrador la compara con elaboraciones de su novela autoficcional y relatos reales para dar legitimidad a su escritura polémica. Dando un paso más, el narrador argumenta que nuestra naturaleza es infinita, ambigua y contradictoria y da la razón a este intento de comprenderla como “el deber del arte [que] consiste en mostrarnos la complejidad de la existencia” (20). Al final, cuando se decide a escribir el libro sobre Marco, se dice a sí mismo “quizá sólo un impostor podía contar la historia de otro impostor” (30). Por tanto, en toda la novela, repite miles de veces “la ficción salva, pero la realidad mata” para explicar lo que le pasó a Marco, pero también a la licencia para mentir que se da como novelista. Obviamente estas justificaciones sobre la escritura mezclada de ficción y realidad corresponden a una necesidad verdadera en la vida real de Javier Cercas. A lo mejor el autor sigue considerando al narrador Javier Cercas como personaje de novela, pero los lectores lo identificamos con el autor real infaliblemente, sin duda alguna.

El Yo en El monarca de las sombras (2017)

En los capítulos impares el narrador Yo es evidente, es el escritor Javier Cercas, tanto que lo revela en los diálogos, su madre lo llama Javi (17) y Javier (50) igual que su amigo David, entre otros datos biográficos. En esta parte, cualquier información sobre el narrador que podemos confirmar en los paratextos sobre el autor es verídica. El resto nadie es capaz de corroborar si es correcto o no, ni el autor mismo. Pero sobre la intimidad sólo el autor tiene el derecho de reconocerla o no. El novelista disfruta de toda libertad creativa en esta parte.

Pero en los capítulos pares el narrador yo está casi ausente, aparece solo pocas veces y si es imprescindible, por ejemplo: “No sé si eso fue lo que ocurrió en todo el país; sin duda fue lo que ocurrió en Ibahernando” (58) para que el narrador opine sobre las investigaciones. Esta forma de capítulos alternados se ha utilizado constantemente en las últimas novelas de Cercas. La única novedad que el autor agrega es el desdoblamiento del narrador en los capítulos pares, en que el narrador yo menciona a

Javier Cercas en tercera persona como si éste fuera otro hombre. El autor explicó este mecanismo así: “tenemos a un historiador que cuenta la historia, ciñéndose a los hechos y un segundo narrador, yo mismo, que opero con mayor libertad” (Velasco Oliaga, 2017). A decir verdad, este narrador desdoblado me aturde mucho. El disfraz de historiador no me convence nada, al contrario, durante la lectura de los capítulos pares, lo único que me importa es descifrar quién es el narrador yo. Si el historiador cuenta su investigación objetivamente como lo que hace el autor de modo parecido en la segunda parte de *Soldados de Salamina* o en los capítulos pares en *El impostor*, no va a confundir al lector narrando en primera persona, tal como hizo en esta parte. He leído muchas novelas en que el narrador yo varía en cada capítulo, y la variación depende del cambio de focalización de los diferentes personajes, por ejemplo, *Me llamo Rojo* de Orhan Pamuk. Esta técnica diversifica la narración sobre el mismo asunto. A mi parecer, el desdoblamiento del yo es convincente, pero el hecho de que el yo sea el narrador Javier Cercas (este Cercas se identifica con el autor) en unas partes mientras el yo no es Javier Cercas en otras es pura locura, no tiene nada de lógica. O en otros casos, también pasa con razón cuando el narrador yo no revela su identidad ni se identifica con el autor. Sin embargo, cuando combina los dos modos en esta novela, es tan paradójico que no da ninguna salida. De este modo, el artificio que el autor diseña de corazón lo lleva al lado opuesto de lo que desea. Si el primer yo es preciso y visible, el segundo yo es ambiguo e intangible.

En estas dos novelas el narrador visible yo Javier Cercas se identifica con el narrador de *Anatomía*. Mantiene su interés por la historia de su país y realiza la pesquisa a su modo a caballo entre novelista e historiador. Los lectores lo conocen y reconocen sus escrituras autoficcionales en estas novelas, puesto que “Writers do not have full control of what people think or say about them, buy they do have influence through autobiographical writing, interviews, and other forms of public interaction” (Hadar, 2018:284). Lo más sobresaliente de estas escrituras consiste en la parte de metanarración. Como el narrador en estas novelas se encarga principalmente de registrar la génesis de tales libros, son abundantes los ejemplos. De hecho, esta autoconciencia del novelista se manifiesta en toda su obra narrativa: “una reflexión sobre los problemas y métodos de la escritura, sobre los mecanismos compositivos del texto, sobre la relación del mundo ficcional con el mundo empírico y, en fin, sobre los engranajes cognitivos que se activan en el lector cuando procesa un relato” (Ródenas

de Moya, 2017a: 9). Pero en las últimas dos novelas, estas partes ocupan más espacio que en las anteriores. El narrador abandona la virtud del escritor que definía el personaje Rodney, según la cual “Cualquiera puede escribir un libro si se lo propone, pero no cualquiera es capaz de guardar silencio” (Cercas, 2005: 184). Así le confiesa al lector los detalles cercanos del proceso de su creación.

Tomemos como ejemplo la escritura de la génesis de *El monarca de las sombras*. Al principio, el narrador declara que desde hace mucho tiempo ya tenía la idea de escribir un libro sobre el tío paterno de su madre, Manuel Mena, pero lo ha dejado durante muchos años. La idea de los libros abortados se repite en muchas novelas de Cercas, por ejemplo, *Soldados de Salamina* y *El impostor*. Muestra sus preocupaciones por tal libro y por la falta de los documentos suficientes al respecto: “¿hubiera debido atenerme a la realidad estricta, a la verdad de los hechos, suponiendo que tal cosa fuese posible y el paso del tiempo no hubiese abierto en la historia de Manuel Mena vacíos imposibles de colmar?” (12); repetición de su propia escritura: “Estoy harto de relatos reales. Tampoco quiero repetirme en eso” (45). Pero después de estos rodeos, es natural que el narrador volviera a empezar su plan de escribir relatos reales. Colaborando con su amigo, el director David Trueba, el narrador Cercas entrevista a varias personas que se acordaban o habían tratado con Manuel Mena. Llevan a cabo unas conversaciones sobre su comprensión del pasado, que no tenemos remedios para constatarlas. Pero no afectan a la imagen del narrador, que sigue correspondiendo a la del autor. Todo convence al lector de que el narrador es el mismo autor. Aunque hay algunas ficciones sobre diálogos, personajes o acontecimientos que el narrador inventa por la necesidad de narración, creemos que el narrador expresa verdaderamente lo que piensa y opina el autor en los mismos casos. El autor no desempeña el papel de otro narrador distinto de sí mismo, sino que dice lo que querría expresar en la escena parecida, a pesar de embellecer las expresiones. Como este narrador se llama igualmente autor, no tenemos ninguna razón en distinguirlos. Esta idea corresponde a la reflexión del cuento *La verdad* sobre la esencia de sujeto: la memoria, la opinión y la actitud nos definen al hombre. Además, los lectores tienden a conocer al autor a través por sus personajes inventados, porque “characters are not only artificial, imagined people, and carriers of ideas, but also the offshoot of an autor who comes to be defined by them” (Hadar, 2018:287). Cuando no observamos ningún contraste entre los dos, claro está que los lectores los tomamos por el mismo.

A través de la evolución de los narradores del autor Javier Cercas, notamos el deterioro de la autoficción sobre la capacidad de ficcionalizar y crear al personaje del autor. Cuando el escritor empieza a practicar la autoficción y está obsesionado de ella, poco a poco va a perder su virtud de novelista, es decir autor de ficción, y no le queda otro remedio que repetirse.

9.6 Literalidad e historicidad

Hace más de dos mil años, Aristóteles ya expuso la diferencia entre la historia y la poesía, que consiste en que el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta lo que podría suceder. Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular. Hasta hoy, esta conclusión sigue vigente, pero también hay disputa. La única opinión concordante es que la historia y la literatura siempre se acercan en distintos niveles según varían las épocas. Tanto en la cultura occidental como en la oriental, las primeras escrituras son los registros de hechos, y después la cronología. A la medida que los registros se hacen cada vez más largos y exigen más detalles, los historiadores apelarán cada vez con mayor frecuencia a la reelaboración, a la agregación e incluso a la invención para mejor dramatizar. De ahí nace la ficción histórica. Las novelas más apreciadas de Javier Cercas se pueden agrupar en esta categoría. Es evidente que el autor extremeño nunca llama a sus obras novelas históricas sino relatos reales. Supongo que él desdeña la popularidad de las novelas históricas que inventan algo que no tenga nada que ver con la verdad histórica y considera que sus obras generan en base de la verdadera historia, a través de la gran cantidad de investigaciones históricas verídicas.

En *Relatos Reales* (2000) cuando planteó por primera vez este término, Javier Cercas ya manifestó su predilección y ambición por elaborar una ficción cosida a la realidad, sobre todo, a la historia. Se empeñó en compaginar el papel de historiador y el del novelista. Pero ¿es posible ajustar historia y novela en la misma obra? Claro está que ambas son narraciones, pero el resto radica en las discrepancias. Vamos a empezar la comparación citando un párrafo de Justo Serna sobre las características de la historia:

La historia es relato, una puesta en orden temporal y una delimitación espacial de actos humanos ocurridos y de los que hay prueba. Es comprensión de las intenciones y de las justificaciones que se dieron los antepasados, intenciones y justificaciones de las que tenemos indicios o vestigios. Pero la historia es también explicación, conocimiento casual, averiguación de lo que los individuos callan o ignoran, de lo que ocurre y concurre; y de lo que sigue, de los efectos que producen esos acontecimientos, tal como quedan registrados en documentos. En un cierto sentido, el historiador sabe menos y sabe más de lo que los sujetos conocen. De un lado, no puede desentrañar por entero la acción humana; de otro, tiene datos sobre las consecuencias de esa acción (Serna, 2012:17-18).

La novela no tiene delimitación espacial ni temporal. El contenido puede tratar de actos humanos, atravesando sin límite el pasado, el presente y el futuro, o es protagonizada por animales, fantasmas, extraterrestres o algo que no sabemos definir. Los materiales para la novela son innumerables. El novelista goza de total libertad para desarrollar su escritura. De ahí que Javier Cercas enuncie que la novela es un género omnívoro, que es capaz de contenerlo todo, dentro del que hay historia. Por lo menos, en cuanto a formas y contenido, la novela y la historia pueden convivir armónicamente. En cuanto al propio tema histórico, el historiador suele destacar el acontecimiento y los personajes de importancia por medio de documentos científicos, mientras que el novelista explora los deseos, temores, logros o desaciertos de unos personajes que están concebidos a la manera propiamente humana y omitidos por la historia. La construcción viva de un personaje consiste en las descripciones detalladas, en unos diálogos concretos y la conciencia adivinada, que no se permite en la escritura profesional de la historia. Observamos que la novela es superior a la historia con respecto a los procedimientos para manipular la materia prima.

Aunque en general la historia exige ser objetivo y seguir determinados procedimientos, hay obras históricas poco rigurosas, poco fiables; y hay ficciones muy documentadas y convincentes. Que unos inventen indebidamente y que otros se ciñan a la realidad no invalida lo dicho. El novelista y el historiador pueden recoger y preparar los materiales con igual esfuerzo. Sin embargo, “El historiador emplea métodos para ser riguroso, para distinguir lo cierto de lo embustero o de lo erróneo, y para ser elocuente. Ha de narrar hechos, ha de contar situaciones, ha de interpretar, ha de explicar. En definitiva, ha de observar” (Serna, 2012: 39). Es decir, el historiador

profesional adquiere competencia a través de muchos ejercicios adecuados y duraderos. Al contrario, no hay ningún umbral para crear novelas. El novelista arregla los materiales como quiera, sin requisitos. Como posee la licencia de la ficción, puede organizar los argumentos sin barreras y dejar blancos para invitar al lector para que los rellene. A veces, el éxito de la obra se asienta en el silencio del escritor. Por ahí tenemos en cuenta de que el historiador y el novelista trabajan de diferentes modos.

Como la historia nos depara conocimiento sobre el pasado, datos contrastados sobre hechos ocurridos que valen por sí mismos y que pueden servirnos por analogía, los hechos que presentan los historiadores facilitan la comparación. Además, “el conocimiento de lo remoto o de lo próximo nos da certidumbre: una idea de continuidad, de identidad, de afinidad. Vivir en un presente perpetuo, sin fundamento, nos deja desarbolados, con esa inquietud del que no tiene asideros a los que agarrarse” (Serna, 2012: 32). El historiador se encarga de dar coherencia de hechos de difícil comprensión. Por otro lado, cuando la historia se limita a fijarse en el pasado y explica nuestro origen, la novela nos proporciona “una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios” (Kundera, 2004: 25). Nos muestra la certeza del pasado, la incertidumbre y la angustia del presente, la posibilidad y la imaginación del futuro. El novelista no tiene la responsabilidad de dar razón al caos del mundo sino mostrar la existencia del hombre. Llegamos a la conclusión de que la novela y la historia sirven para distintas finalidades.

El historiador atribuye su éxito al descubrimiento de nuevos documentos, también disfruta del placer de tal hallazgo. El novelista consigue el éxito por diversas vías, como la buena acogida entre los críticos según los cánones de la literatura clásica, la gran cantidad de ventas en el mercado editorial, o la polémica entre los lectores en el sentido sociológico.

Al enumerar las divergencias y convergencias de estos dos géneros de escritura, a continuación, vamos a indagar cómo los combina Javier Cercas y qué desenlace obtiene en sus tres ficciones históricas más destacables. Cuando todos creemos que la autoficción explora únicamente en la experiencia propia del autor, Cercas inaugura el método de fundir la autoficción y la historia. En cierto sentido, ensancha el ámbito limitado de la autoficción básica, pero la preocupación del futuro de la autoficción sigue en vigor.

En *Soldados de Salamina*, el narrador Javier Cercas no sabía de la guerra civil mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa. La amnesia sobre la guerra civil no es particular de la generación del narrador sino colectiva para muchos españoles, no solo debido a la distancia temporal del acontecimiento, sino también en cierto sentido a la Constitución del 78, cuya política de la memoria histórica se considera un pacto por el olvido o el mirar por el otro lado futuro, que provocó que mucha gente se callara públicamente lo que pasó durante mucho tiempo. En virtud de tal gran pacto histórico poniendo de acuerdo por ambos lados a ganadores y perdedores, se acordó no utilizar el pasado con fines políticos para alumbrar un estado democrático y para construir un estado moderno. De hecho, este pacto de olvido de las atrocidades cometidas durante la guerra civil y la dictadura no sólo afecta a la dimensión política sino también a la dimensión jurídica, social y cultural.

A diferencia de otros países europeos que salieron de regímenes dictatoriales en los mismos años, en España no hubo ni juicios ni exigencias de responsabilidades. La política archivística asumió también el pacto de silencio implícitamente aceptado por los agentes políticos de la transición. Así, el silencio de los archivos actuaría como refuerzo de la Ley de Amnistía del año 1977, que sacó de las cárceles a los opositores del franquismo y permitió el regreso de los exiliados pero que, a la vez, dejó libres de toda responsabilidad a los militares y altos funcionarios del régimen anterior que hubieran podido cometer clase de delito. (Cenicola, 2008)

Frente a la situación de que nadie sabe el número exacto de las víctimas en la dictadura y muchos españoles siguen sin saber donde se entierran los restos mortales de sus familiares, al entrar en el siglo XXI, hay muchas protestas por el ocultamiento de los archivos de los años franquistas y acusaciones jurídicas por haber reprimido los derechos humanos durante la dictadura franquista. La novela de Cercas es el comienzo más conocido de la corriente de muchas narraciones que se conocerán como recuperación de la memoria histórica colectiva española. En esta tendencia literaria destacan un montón de novelas relevantes y muchos escritores españoles de distintas edades participantes en esta actividad narrativa. Corredra González en su libro titulado *La guerra civil española en la novela actual* resume así:

Lo relevante de estas novelas es que, además de traer al presente aspectos de la historia casi desconocidos o ciertamente olvidados, se fijan en personajes sin nombre, desconocidos o anónimos, para resaltar

así la importancia de todos aquellos que lucharon y dieron su vida por unas ideas de libertad truncada, y presentar de esa forma, cómo hoy, que existe la libertad, nadie los recuerda. Estas novelas ponen por tanto nombre y rostro a los olvidados de la historia. (2010: 17)

El éxito de esta novela de Cercas deriva de mezclar elementos literarios, lo cual “condensa las particularidades de la novela española de las dos últimas décadas: una escritura en primera persona con un narrador periodista y autor ficcional que lleva el nombre del autor real, la temática de la memoria, la liberación genérica; (...) también es en parte una novela histórica, en la que la reflexión metatextual tiene un lugar preeminente. Un conjunto de prácticas de escritura que define el panorama de la novela española contemporánea” (Orsini-Saillet, 2012:284); y elementos políticos, ya que “La historia de un individuo es siempre y de algún modo la historia de una colectividad” (Serna,2012:17); además, en cierto sentido, atribuye a su polémica en las plataformas mediáticas, por ejemplo, la disputa entre el autor Javier Cercas y el periodista Arcadi Espada (Gerhardt, 2016), etc. Un libro de pura historia nunca conseguirá la extensa popularidad de esta novela. La fuerza en que confluyen diversos factores, entre los cuales estas narraciones sobre la guerra civil ocupan cierto lugar, favorece la aprobación del proyecto de recuperación de la Memoria Histórica, Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medias en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura⁵⁴, también se conoce como Ley de Memoria Histórica de España.

La novela *Soldados de Salamina* cuenta el episodio de que el famoso falangista Rafael Sánchez Mazas se escapó del fusilamiento en masa, después de que refugiado en el bosque un joven miliciano le perdonara la vida al final de la Guerra Civil. Existen muchas polémicas sobre la veracidad del episodio de Sánchez Mazas. Desde mi punto de vista, opto por no creer lo que cuenta en una novela. Sin embargo, es impresionante que después de doce años de la publicación de esta novela en 2013 el hijo del tal Enric Miralles fuera a encontrarse con Javier Cercas para identificarse con el personaje imaginario Miralles en la novela⁵⁵. No sé si es una broma o casualidad. Esta repercusión indica que en cierto sentido muchos lectores se conmueven con la novela y la toman

⁵⁴ <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>

⁵⁵ <https://www.lne.es/ultima/2013/04/08/cercas-identifica-heroe-miralles-hijo-tipo-incapaz-feofalda/1393962.html>

como verdadera. Es curioso que la novela de ficción provoque los efectos de la historia. Por otro lado, esto revela la dinámica de la ficción.

Anatomía de un instante trata de otro acontecimiento de la memoria histórica colectiva española: el golpe de estado del 23 de febrero de 1981. Como en las cinco partes del texto casi no aparece la voz del narrador, sino aparentemente las investigaciones de los documentos históricos, el libro parece un ensayo histórico. Pero el narrador yo (esta vez no aparece su nombre, o mejor dicho el del autor) en el prólogo advierte al lector que lo lea como novela. De nuevo, el narrador de Javier Cercas orienta al lector a tratar su escritura de un modo opuesto a lo que parece el texto a primera vista. Solo disfruto del placer de lectura de obras literarias en el prólogo y el epílogo, el resto del libro, a mi parecer, aunque me da la lección de esta historia española, carece de estética literaria salvo por la estructura bien montada. Como el libro se basa en el video grabado principalmente y otros documentos históricos, no hay sucesos descritos, sin los cuales los personajes no pueden accionar ni mostrarse (pero reconozco que el personaje Suárez me deja impresión viva). A la vez, sobre su valor histórico, el profesor Jesús Andrés aporta su opinión:

la premura del plazo transcurrido desde que el autor decide profundizar en lo escrito sobre el golpe y la publicación del libro, es evidente que la recogida de información, sin entrar en valoraciones de otro tipo, alberga vacíos importantes y, sobre todo, hace imposible la digestión en tan breve espacio de tiempo de esta literatura, más allá de lo acertado o no de su selección. De esta forma, el autor se ve obligado en no pocas ocasiones a recurrir a la especulación, la conjetura y la opinión. (Sanz, 2010).

El impostor trata de la impostura de Enric Marco, quien falsificó su identidad para hacerse pasar como superviviente de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. El escándalo fue desenmascarado por el historiador Benito Bermejo Sánchez en 2005, cuando muchos personajes conocidos participaron en la discusión sobre este evento. En 2009, también los directores Santi Fillol y Lucas Vernal rodaron el documental *Ich Bin Enric Marco* protagonizado por el mismo Marco.

Sobre el enigma de Marco, Javier Cercas muestra su ambición de localizar los motivos de su impostura y comprenderlos. La atención que el autor extremeño le presta al personaje también tiene algo que ver con su interés duradero mostrado en las novelas

anteriores: la memoria histórica, “a la que Cercas no duda en descalificar como de industria. Marco le sacó bastante partido a la tan traída y llevada memoria histórica” (Ramos Ortega, 2017:6); y la transición. Javier Cercas opina que la transición hizo posible que Marco pudiera engañar a toda la gente durante largo tiempo:

La transición de la dictadura a la democracia en España fue básicamente un lío, una imposibilidad teórica convertida en realidad práctica gracias al azar, a la voluntad conciliadora de muchos y al talento de liantes de unos pocos, muy en particular de Adolfo Suárez, el artífice fundamental del cambio, quien fue capaz de aprovechar la confusión para salirse con la suya, que consistía en salir en la foto como presidente del gobierno pero también en destruir el franquismo y construir una democracia. (Cercas, 2014: 211-2).

El monarca de las sombras vuelve a relatar lo que pasó en la guerra civil, lo que “da una vuelta de tuerca inesperada y deslumbrante a la pregunta sobre la herencia de la guerra que Cercas abrió quince años atrás con *Soldados de Salamina*” como se describe en la contraportada de la misma novela. El protagonista Manuel Mena es tío abuelo del autor, por tanto, Javier Cercas revela una historia familiar de falangistas, que le da mucha vergüenza durante mucho tiempo. A decir verdad, la vida del joven es demasiado corta ni posee nada heroico ni particular. No creo que merece un libro para contarla.

Estas cuatro ficciones históricas de Javier Cercas, en cierto sentido, exponen la notoriedad de una estética realista documental en la narrativa española del siglo XX. Desde 2001 hasta hoy (2019.10), además de una pura ficción sobre la delincuencia juvenil de bandas, *Las leyes de la frontera*⁵⁶, otras cinco narraciones largas⁵⁷ tienen algo que ver con el tema histórico en distintos niveles, sobre todo, con la guerra civil. Pero el mayor porcentaje del mismo tema histórico es una prueba de las carencias de la propia ficción para representar un pasado conflictivo y traumático.

Los pocos elementos novelescos (o generalmente literarios) consisten en la construcción del narrador en estas obras. El narrador en estos cuatro libros no vivió la

⁵⁶ La historia narrada en la novela sucede en el verano de 1978, cuando España no ha salido aún del franquismo y no termina de entrar en la democracia. Por eso, si decimos que esta novela comparte un fondo social parecido a otras narraciones de Cercas, la opinión también es convincente.

⁵⁷ *La velocidad de la luz* trata de la guerra del Vietnam, por tanto, también es acerca del tema histórico.

guerra y carece de recuerdos personales, por eso acude a la memoria de los que sí la vivieron, también sus familiares o testigos para conocer lo que pasó en ella. De ahí que los narradores de estos libros se dividan en dos tipos: el yo ficcionalizado e intruso en la narración y el yo testigo y observador. En *Soldados*, el autor se convierte en el narrador Javier Cercas, ficcionalizándose a sí mismo. En *Anatomía*, el narrador no revela su nombre y sólo narra en primera persona. En las últimas dos obras, el narrador yo que se llama Javier Cercas habla mucho sobre su obsesión con los personajes verdaderos del pasado. El autor cree que “el pasado no es un lugar estable sino cambiante, permanentemente alterado por el futuro, y de que por tanto nada de lo ya acontecido es irreversible” (Cercas, 2005: 236). Por tanto, recurre una y otra vez al pasado, al pasado particular de los demás, pero también es el pasado para todo el mundo. Como el yo de cada uno se desarrolla sobre lo que recuerda, la memoria consta de reminiscencias individuales y recuerdos históricos, cada vez que evocamos lo pretérito, la práctica nos remite a un origen, dándonos coherencia a la existencia. El narrador yo deja de centrarse sólo en su vida y su propia historia y se convierte en el testigo que apunta los sucesos. El yo se afirma a sí mismo por medio de este juego de investigación del pasado. El narrador Javier Cercas ve el reflejo de sí mismo en los personajes del pasado.

En *Soldados*, el narrador opina que “tras la entrevista con Ferlosio empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, ... que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (21). Tal vez, al cabo de casi veinte años, a Cercas ya se le ha olvidado su ironía sobre el uso de la guerra civil en las novelas. Actualmente él se hace “el viejo”, “el novelista sin imaginación”.

Aparentemente la aglomeración de la historia da nueva salida a la encerrada escritura de la autoficción. Pero muchas autoficciones se crean por medio de algunos moldes determinados: el dolor de pérdida de algún familiar, el sufrimiento de una relación íntima o las repetidas búsquedas del pasado en las obras de Cercas. Por tanto, esta creación según el modelo fijo también significa crisis. ¿Adónde va la autoficción en el futuro? sería la interrogación que aparece en la cabeza de los lectores, los escritores y los críticos que han leído o reflexionado o escrito mucho sobre la autoficción.

CONCLUSIÓN

Cuando empecé mi trabajo, estaba insatisfecha con el estado de la investigación teórica sobre la autoficción. Estaba convencida de que cualquier cuestión tendría una respuesta fija y final, por tanto, me obstiné en delimitar la definición de este neologismo. Claro está que mi ambición puede atribuirse a la ignorancia y a la mentalidad matemática, o mejor dicho, a mi educación recibida en China que se adapta al sistema de examen donde siempre existe una respuesta correcta y final. El proceso de redacción de este trabajo me ha resultado revolucionario en muchos aspectos. Incluso me dirige a punto extremo donde a veces me da miedo definir algo en el ámbito literario. Al contrario de las ciencias naturales, las reglas y las definiciones de algunos conceptos tal vez están destinadas a ser infringidas en las humanidades, aunque también la filosofía revela verdades duraderas. De hecho, al aportar mi definición rigurosa acerca de la autoficción, me di cuenta pronto de que la autoficción había perdido su mágica capacidad de devorarlo todo y no se podía emplear en muchos casos donde resulta perfectamente ambigua. Al final, no soy capaz de enfrentarme con su paradoja y no tengo otro remedio que reconocer que la autoficción es un espacio literario de fronteras indefinidas y de protocolos ambiguos.

A continuación, para cerrar este trabajo tengo que concluir por orden contrario a lo que he argumentado en los párrafos anteriores: primero resumir las características literarias de la autoficción en las narraciones de Javier Cercas y después, definir los aspectos generales de la autoficción, al final, plantear los problemas pendientes para futuras investigaciones.

El agotamiento en la autoficción de Javier Cercas

Al recorrer la trayectoria de las creaciones de Javier Cercas en unos treinta años, notamos que la autoficción marca casi todas sus narraciones. Su exitosa novela en 2001, *Soldados de Salamina*, no solo revela los recursos literarios más utilizados de la autoficción: el narrador en primera persona e identificado con el autor; sino que también

determina su predilección por el tema de la Guerra Civil, que persiste más adelante en *El monarca de las sombras* (2017) e incluso en su última novela criminal *Terra alta* (2019), en que al final de la novela el autor lleva la narración de nuevo a las fechorías impunes de la Guerra Civil. Pozuelo Yvancos concluye el comentario sobre tal novela así: “*Terra Alta* ha cambiado en casi todo lo externo (lo criminal, los mossos d’esquadra...), pero si se lee más allá de esa apariencia descubriremos que sigue fiel a la forma interior de sus novelas, siempre en la tesitura de trazar el rostro de un héroe que no quería serlo” (2019/11/26). La repetición del uso de la autoficción y del tema sobre la Guerra Civil en las obras de Javier Cercas, en cierto sentido, refleja la crisis de sus creaciones. Aunque la autoficción conserva cierto nivel de invención, se trata de una ficción de menos intensidad, en comparación con otros tipos de ficción. Es verdad que la oposición entre la autoficción y la invención no es frontal. Pero tenemos en cuenta que el reiterado uso de la autoficción dañará la facultad creativa del autor, quien se tumba en la zona cómoda de ficcionalizarse a sí mismo en vez de inventar un mundo ficticio.

Justamente por la autoconsciencia de esa preocupación, Javier Cercas se esfuerza en cambiar. El autor deja el papel protagonista del narrador y lo coloca en el lugar del testigo para contar la historia de los demás, por ejemplo, en *Antomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017). Al parecer el autor quiso evitar la hipertrofia del yo, pero lo más importante al final sigue siendo el yo. El yo siempre se sitúa en primer lugar y las historias del prójimo solo son remedios para conocerse a sí mismo. Sea la semejanza entre el personaje Suárez con el padre de Cercas en *Antomía de un instante*, o la comparación entre el propio escritor y Enric Marco en *El impostor*, o sea la relación parentesca entre Javier Cercas y Manuel Mena en *El monarca de las sombras*, todas siguen la distinción del yo, la característica imprescindible de autoficción. Está claro que aquellas historias del pasado de España (el golpe de estado en la transición, el impostor que dijo representar a miles de españoles que murieron en Mauthausen, el héroe olvidado en la Guerra Civil) aportan lecciones a los lectores, sobre todo, provocan la empatía o la polémica entre los lectores españoles. Pero el punto de partida, la experiencia y la reflexión siempre son del propio autor, son particulares. Además, la muestra del proceso y la elaboración de la narración, cuando salió por primera vez en *Soldados de Salamina*, ha atraído mucho a los lectores, pero después cuando se repite en otras obras, ya ha perdido su sentido. De hecho, notamos

el esfuerzo que ha hecho el escritor para combinar la vivencia particular con la historia general y el éxito que ha obtenido entre los lectores y la crítica. No obstante, la experiencia propia de un escritor a veces es limitada y homogénea, por lo menos, lo observo en las autoficciones de Javier Cercas. Y más, el empleo de las parecidas estructuras de narración en las obras cercanas también deja al lector la impresión de repetición y agotamiento.

El autor extremeño también advierte los problemas en sus creaciones, por lo tanto, abandona los elementos de la autoficción en su reciente novela *Terra alta* (2019). Pero parece que este giro no se realiza con éxito. El autor no controla bien a su personaje en tercera persona al renunciar a la voz en primera persona. Al quitarse la máscara del nombre propio Javier Cercas, el personaje no es tan atractivo como los anteriores. Tras años de la práctica de autoficción, en que solía depender de los personajes y los sucesos disponibles, el autor va perdiendo su imaginación. La ficción sin la imaginación ya pierde la virtud de creación literaria.

Por las primeras obras de Javier Cercas, no niego sus dotes de narrador genial: su humor, su agilidad, sus infinitas facultades para la descripción física y el retrato psicológico, su excepcional sentido del ritmo, su ingenio para la dialéctica, su naturaleza para la reflexión, su extraordinario manejo de la estructura narrativa. Pero también reconozco que sus últimas obras se repitan en muchos aspectos: temas históricos parecidos, con estructuras semejantes y el mismo tono de narrar. El autor extremeño está obsesionado en su mundo propio, casi se ha olvidado su vitalidad para ir adelante siempre como cuando era joven y se queda en el mismo sitio, dando vueltas. Sus escrituras constituyen una muralla que le separa del mundo exterior y él mismo disfruta a solas en este espacio cerrado. Podemos realizar el conocimiento del mundo por muchas vías, pero siempre por algunos intermediarios, por uno mismo también es un modo. El conocimiento del mundo y el conocimiento del yo se interpenetran. Por otro lado, tenemos en cuenta que la experiencia ajena de nuestra propia también es una vía importante para conocer el mundo y a sí mismo, además, ocupa un ámbito ilimitado y enorme, a diferencia del angosto espacio de autoficción. Tal vez al saltar del artificio de la autoficción, Javier Cercas resolverá el agotamiento de la imaginación, que se enfrenta actualmente.

En contra de su popularidad

La popularidad de la autoficción se refleja en dos áreas: el círculo de los escritores y el de los críticos (también ya incluidos los lectores comunes). En mi trabajo he investigado los motivos filosóficos, históricos y pragmáticos con que los artistas se fascinan y se dedican a la autoficción. Además, cuando un escritor define su libro con esta noción, quizá se sienta más cómodo y seguro en comparación con el uso de términos como novela o autobiografía. Cuando un libro se refiere a la vida del escritor, parece que atrae más a los lectores desde la óptica de la difusión, puesto que la gente siempre tiene curiosidad por la privacidad del prójimo. Con la etiqueta de la ficción, el escritor cree que garantiza lo literario de su escritura y se libera del peligro de la crítica de sí mismo que habría sufrido si hubiera puesto la etiqueta de autobiografía.

Paralelamente los estudiosos, atraídos por su misterio, están obsesionados por este neologismo. Por un lado, la parte de la ficción reemplaza la autobiografía, saltándose los límites de la verdad. Los críticos pueden aplicar este concepto en cualquier modo artístico relacionado con elementos de autoconocimiento, auto-representación y auto-reflexión. De este modo, la autoficción posee un terreno enorme como campo de práctica. Debido a su incertidumbre y su capacidad omnívora, el término autoficción encaja en diversos casos, como cuando utilizamos el concepto de posmodernismo. A la vez, esta ambigüedad provoca que cada día más estudiosos se dediquen a analizarla con el fin de aclararla. Por otro lado, una vez que se define la autoficción en el sentido riguroso, como lo he hecho en este trabajo, el neologismo deja su magia pronto. Descubro que lo incierto de la autoficción se atribuye a que cada crítico querría sacar partido de este concepto desde su propio punto de vista y se han multiplicado sus definiciones. El hecho de que coexistan a la vez variadas definiciones de autoficción da lugar a su centralidad en la investigación literaria contemporánea. Sin embargo, eso no significa que estos esfuerzos sean en vano. Durante el proceso de la búsqueda y la discusión han salido a luz muchas opiniones útiles, aunque a veces no tienen que ver con el mismo problema. Por lo menos, en mi trabajo, he dedicado mucho trabajo a la investigación del nombre propio en la autoficción, que espero que sea novedosa y útil para las futuras investigaciones.

La correlación entre autor, narrador y personaje. La vida y la literatura.

Inicio este trabajo con las tres funciones fundamentales en la narrativa: el autor, el narrador y el personaje, investigándolos separada y sucesivamente. He analizado los posibles motivos para explicar la aparición de la autoficción en estos tres aspectos: la muerte de autor, el prestigio del narrador autodiegético y la crisis del personaje. En rigor, al final estos tres aspectos convergen en uno solo en la autoficción. De acuerdo con la narratología, siempre se subraya la existencia de un narrador ajeno al autor. Pero soy escéptica sobre esta hipótesis, sobre todo, en la autoficción. A diferencia de lo natural de otros dos papeles – el autor que firma en la portada del libro y el personaje que habla, actúa y piensa en el texto-, la propiedad del narrador es fantasma y ficción. Nos resulta muy difícil definir la existencia empírica del narrador, cuya función varía según la época. Aunque el narrador sea igual al personaje como pura invención del autor, a veces es difícil localizar nítidamente la huella del narrador, excepto en la época antigua de la literatura oral, cuando el lector o el espectador veía al narrador contando la historia directamente, el cual narraba lo que había oído o lo que había creado por sí mismo. Después, cuando solo nos importaba la trama del texto, no prestábamos atención a quien contaba la historia ni el narrador se presentaba frente al lector. A partir del siglo XIX, la cuestión de cómo se contaba la historia –cuál es la focalización- se volvió cada vez más relevante. La persona que cuenta la historia, el narrador, empezaba a ocupar un lugar importante. El narrador experimenta una evolución de la transparencia a la presencia notable del narrador en la narración. En el periodo de oro de la novela, cuando predominaba el narrador omnisciente, pero de vez en cuando el narrador invadía el interior del personaje, manifestando lo que pensaba, por ejemplo, en los monólogos de los personajes de Dickens e incluso en las novelas de Flaubert, en que el narrador a veces comparte la focalización del personaje. Posteriormente, el narrador en primera persona substituye al narrador omnisciente. De este modo, este narrador yo naturalmente tiene afinidad con el autor, porque solemos creer que el autor, quien está escribiendo, domina la narración sin notable diferencia entre los dos. Por tanto, el narrador siempre vacila entre el autor y el personaje y ello constituye un problema espinoso.

En la autoficción, es obvio que el narrador yo se asimila al autor. Cuando el lector distingue fácilmente al autor del narrador yo, quien es totalmente diferente del primero,

no los confundiremos. Sin embargo, en la autoficción, el autor se identifica al narrador con intención. Aunque en las entrevistas el autor insiste en que la identificación entre los dos solo es un recurso literario, los lectores solemos inclinarnos a identificar los dos sin querer durante la lectura. Cuando el autor diseña a un narrador yo idéntico a sí mismo, que comparte no solo el nombre propio sino también las memorias y experiencias, el autor deja de esforzarse por construir otro mundo ajeno al suyo, ¿cómo es posible que mantenga el punto de vista del otro? El autor se obstina en la subjetividad y hace la vista gorda de la alteridad. Esto, como pertenece a la intención del autor, reconozco que no soy capaz de razonarlo. Pero imaginémoslo, cuando leemos una obra en tercera persona, tendemos a buscar la coincidencia entre el personaje y el autor, ¿qué pensamos cuando leemos una obra autoficcional? No creo que seamos capaces de distinguir bien al narrador llamado igualmente al autor. El autor de autoficción toma la existencia del narrador como amparo o excusa de su pereza y se queda cómodo y tranquilo con su propia voz de narrador. La distancia entre el autor y el narrador se ha acortado hasta desaparecer en las obras de autoficción. El autor describe lo que ha visto, apunta lo que ha vivido y escribe lo que ha reflexionado, camuflándose en la voz del narrador yo. De hecho, no existe el otro yo, detrás de la escritura está siempre el mismo autor.

Incluso, en las obras de autoficción en que el narrador también es el protagonista-son la mayoría de la autoficción, pero las obras mencionadas de Javier Cercas son excepciones- el autor ni siquiera se esfuerza por crear personajes sino que se describe a sí mismo, si bien con algunas desviaciones o con rasgos totalmente idénticos. De este modo, en vez de distintos personajes diversos de hecho solo queda la hipertrofia del yo en el mundo ficticio (según lo que declara el autor), donde el yo actúa, el yo ve, el yo escribe, el yo reflexiona, ni la muerte le obliga callarse.

Siendo una investigadora de la literatura, creo que mi experiencia coincide con muchos otros investigadores que se dedican a este problema: de la curiosidad al principio al cansancio al final, que se ha mostrado en el último libro *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017) de Manuel Alberca, el artículo “¿Cansados del yo?” en el *País* (2017) de Ana Caballé, los críticos de libros relacionados con literatura en español en *ABC* de Pozuelo Yvancos, etc. Como el autor, el narrador y el personaje convergen en uno en la autoficción, queda poco espacio para

la interpretación desde la perspectiva de la narratología. La autoficción cautiva al lector en un comienzo por su novedad y lo lúdico, pero no dispone de una capacidad de atracción continuada y su agotamiento es previsible.

Por parte del autor, cualquiera es capaz de dominar los recursos literarios de la autoficción con facilidad al principio, aunque con distintos grados de aprovechamiento. En la vida, creo que es saludable que cada uno experimente alguna vez con la autoficción. Alberca propone que la nueva autobiografía “ha dejado de ser un género póstumo o un balance final y único de toda la vida”, por tanto, “el autobiógrafo no se propone resumir su vida, sino revisarla o reescribirla tantas veces como crea necesario” (2017:17). Creo que su propuesta es más apta para la autoficción, un modo de revisar y reescribir la vida. No obstante, para los lectores, la vida es corta y limitada, no merece la pena gastar tiempo en leer una sola vida de algún escritor reiteradamente, sino que tenemos que leer diversas vidas de varios hombres, sean aburridas o interesantes. Por otro lado, la autoficción entrelaza la vida del autor con la literatura, es decir, el mundo real y el mundo ficticio se mezclan. Por más que insista el autor en la ficcionalidad del narrador yo, el lector siempre va a confundir los dos. La imagen que traza el autor para su narrador yo va influenciando a la imagen pública del autor en la vida real, e incluso, afectará a la vida íntima del autor. Cuando los lectores creen que el autor se identifica a lo que escribe en las obras de ficción, el último no es capaz de independizarse de estas opiniones. Además, el propio autor se va penetrando en la vida ficticia del narrador yo en sus obras y no va a controlar la distinción entre su verdadera existencia en la vida y su papel imaginario en sus creaciones.

La paradoja del conocimiento del yo

Actualmente vivimos en un mundo donde todo cambia con velocidad deslumbrante, estamos confusos y apenas podemos controlar nada, excepto a nosotros mismos –eso es lo que pensamos los hombres, pero quizás no es la verdad-. Creemos que nosotros mismos somos la única cosa que somos capaces de dominar. Por tanto, dedicamos incontable tiempo e inmenso trabajo a conocernos a nosotros mismos, del mismo modo que el yo es el tema más recurrente en todos los modos artísticos. Pero dudo de si podemos conseguir el autoconocimiento con éxito por medio de fijarse en

uno mismo permanentemente. De acuerdo con mi propia experiencia, si se centra el foco en una cosa aisladamente, en su mayor parte se extraviará en un callejón sin salida. Al leer *Orientalism* de E. W. Said, me encontré con un párrafo citado –justamente coincide con lo que pienso– del prólogo de *Philosophie anatomique* de Étienne Saint-Hilaire:

And, indeed, such is the character of our epoch that it becomes impossible today to enclose oneself strictly within the framework of a simple monograph. Study an object in isolation and you will only be able to bring it back to itself; consequently you can never have perfect knowledge of it. But see it in the midst of beings who are connected with each other in many different ways, and you will discover for this object a wider scope of relationships. First of all, you will know it better, even in its specificity: but more important, by considering it in the very center of its own sphere of activity, you will know precisely how it behaves in its own exterior world, and you will also know how its own features are constituted in reaction to its surrounding milieu (citado por Said, 1979: 144).

En la autoficción, el autor se enfoca siempre en sí mismo. Pero el centrarse en sí mismo no proporciona soluciones acertadas para conocerse. Nadie vive apartado absolutamente de los demás. Nos constituyen y definen las diversas relaciones y las interacciones que cada uno tiene con los objetos y con los demás. Tomarse a sí mismo como el único objeto para analizar no realizaría la subjetivización. Nos conocemos cuando miramos a los demás a nuestro alrededor como en el espejo.

A la vez, en la autoficción, el autor se divide en dos: el yo que está escribiendo y el yo ficticio como el narrador yo. El yo ficticio se convierte en el otro, que entabla diversos diálogos con el yo verdadero. De este modo, los yoes múltiples constituyen el mundo bipartido: el yo y el otro. A la vez, estas contradicciones que llamamos yo lo que hace posible que la investigación sobre uno mismo traiga consigo cierto conocimiento del mundo y de los demás.

Futuras investigaciones

Por el limitado plazo de la redacción de la tesis, tengo unos puntos para desarrollar más adelante. En primer lugar, espero investigar más allá de las obras de Cercas. Aunque la investigación no la hago solo para las obras de Cercas, las conclusiones que

he sacado proceden del análisis detallado de algunas de sus obras. No estoy segura, pero tengo la impresión de que actualmente la mayoría de los escritores se repiten en sus obras, por diversos motivos. Por un lado, como viven de sus creaciones, sin la publicación periódica, el escritor profesional no tiene ingresos para mantener su vida, aunque es verdad que el escritor también puede vivir de las columnas en la prensa o el galardón de los premios literarios, como Roberto Bolaño en sus últimos años. Los textos no salen por su urgencia de expresión sino por la necesidad de realidad o simplemente para mantener la dignidad de ser escritor. Por otro lado, muchos escritores comparten vidas semejantes y viven de la lectura y la escritura. No solo se parecen sus experiencias del uno al otro sino que muchos pasan toda la vida en su estudio. Eso refleja en sus creaciones repetidas (no excluyo las extraordinarias obras de Borges que inventó encerrado en la biblioteca) en los parecidos temas sobre la reflexión abstracta. Claro está que cada autor dispone de su memoria peculiar, pero la misma preocupación se independiza de la realidad y se centra en el mundo literario cerrado y aislado.

Además, la investigación sobre los escritores contemporáneos o vivos siempre se enfrenta a un problema: no estamos seguros de que el escritor y sus libros que investigamos van a perdurar o no, ni somos capaces de conseguir el panorama de las obras. Las obras clásicas y los grandes escritores solo quedan en la historia por el filtro de tiempo, cien años o milenarios. Ante estas circunstancias, creo que es más eficaz analizar las obras representativas de un grupo de escritores coetáneos en vez de investigar todas las obras de un escritor determinado –una gran cantidad de volúmenes que seguirá aumentando después de la investigación de la tesis-. Por eso, voy a expandir el corpus de las obras investigadas. No solo voy a rastrear a los precedentes de Javier Cercas para conocer mejor esta tradición, sino también a indagar en sus coetáneos para distinguir sus diferencias y la generación más joven para ver los nuevos derroteros dentro del país. Además, me gustaría hacer la comparación entre la autoficción española y la de otros países europeos y la de otros países hispanohablantes y la de los países donde se habla inglés, como los Estados Unidos y Australia, y por último la autoficción de la literatura asiática, la japonesa y la china. Voy a investigar los diferentes matices reflejados en condiciones de distintas culturas y tradiciones.

En segundo lugar, el término de autoficción limita su resonancia a dentro de las fronteras europeas y se restringe a las escrituras en que el autor, el narrador y el

personaje comparten el mismo nombre propio. Me inclino a extender la investigación hasta las escrituras del yo en general, tanto de distintos lenguajes como de diferentes géneros literarios. De este modo, podría conseguir una perspectiva panorámica frente al trasfondo del narcisismo global.

Cuando durante el proceso de la redacción me quejo del solipsismo de la autoficción tengo en cuenta que toda mi tesis brota de mis propias dudas e intereses. Pero deseo que este trabajo no solo resuelva mis problemas sino que también aporte algo a la investigación sobre la autoficción y sobre las obras de Javier Cercas.

Bibliografía

OBRAS DE JAVIER CERCAS

- [1987] (2003). *El móvil*. Barcelona: Tusquets.
- [1989] (2000). *El inquilino*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (1997). *El vientre de la ballena*. Barcelona: Tusquets.
- (1998). *Una buena temporada*. Mérida: Editora regional de Extremadura.
- (2000). *Relatos reales*. Barcelona: Acantilado.
- [2001] (2004). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- (2002). *Una oración por Nora*. Mérida: Editora regional de Extremadura.
- (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.
- (2006). *La verdad de Agamenon*. Barcelona: Tusquets.
- (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.
- (2014). *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House
- (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Literatura Random House
- (2019). *Terra Alta*. Barcelona: Planeta.

OTRAS PUBLICACIONES DE JAVIER CERCAS

(2002). “El pacto” en *Renacimiento*. No. 35/36. p. 8-13

(2002). “Literatura” en *Francisco Rico. Premio provincia de Valladolid 1998 a la trayectoria literaria*. Diputación Provincial de Valladolid.

(2007). “Hegel en Zaragoza” en *El País*.
https://elpais.com/diario/2007/10/07/eps/1191737755_850215.html

Cercas, Javier/ Trueba, David (2003). *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets.

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel (1996). “¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales” en *Mundos de ficción (Actas del VIº Congreso Internacional de la A.E.S.)*. Universidad de Murcia. p. 175-184.

----- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

----- (2010). “Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día” en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. eds. Vera Toro, Sabine Schlichers, Ana Luengo. Madrid: Iberoamericana.

----- (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Editorial Pálido Fuego.

Amaro, Lorena (2010). “Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía”. en *Aisthesis*. N. 47. p. 229-246.
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100016

Apolinário Lourenço, António (1997). *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. trad. Javier Coca Senande. Universidad de Salamanca.

Arce, Rafael (2016). “Nathalie Sarraute frente al *nouveau roman*. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna” en *Cédille: revista de estudios franceses*. N.12. abril. p. 29-58 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5410209.pdf>

Aristóteles (2011). *Poética· Magna Moralia*. trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Dupla. Barcelona: Editorial Gredos.

Arroyo Redondo, Susana (2014). “El diálogo paratextual de la autoficción” en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. ed. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana.

Bajtín, M.M. (2005). “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski” en *Estética de la creación verbal*. trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI Editores.

Bal, Mieke (1981). “Notes on Narrative Embedding.” *Poetics Today*. No. 2, p.41–59.

Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.

Balso, Judith y Vásquez Tamayo, Carlos (2012). “Heteronimia: una ontología poética sin metafísica” en *Estud.filos.* No. 45. Junio. p. 149-166. <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n45/n45a08.pdf>

Baroja, Pío (1999). *La nave de los locos*. Edición de Francisco Flores Arroyuelo. Madrid: Ediciones Caro Raggio/ Cátedra.

Barth, John (1997). *The Friday book*. The Johns Hopkins University Press.

Barthes, Roland (1994). “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2011). “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. por Nicolás Rosa y Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p. 115-128

Benjamín, Walter (1991). *El narrador*. trad. Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus. http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf

----- (1930). *Crisis de la novela. Sobre “Berlín Alexanderplatz” de Döblin*. trad. Luis Ignacio García. https://www.academia.edu/5019213/Walter_Benjamin_1930_Crisis_de_la_novela._Sobre_Berl%C3%ADn_Alexanderplatz_de_D%C3%B6blin

Bennett, Andrew (2005). *The Author*. New York: Routledge.

Benveniste, Émile (1994). *Problemas de Lingüística General*. trad. Juan Almela. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores.

Bobes Naves, María del Carmen (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis

Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.

Booth, C. Wayne (1974). *La retórica de la ficción*. trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni Bosch.

Caballé, Ana (2017). “¿Cansados del yo?” en Babelia de *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html

Camats i Petanás, Jaume (2015). “Autorretrato: la Mirada interior” tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/322078/jcip1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Campillo, Antonio (1992). “El autor, la ficción, la verdad” en *Daimon*, 5. p.25-45. <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/daimon/005/daimon005-04.pdf>

----- (2001). *La invención del sujeto*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cao, Xueqin y Gao, E (1988). *Sueño en el pabellón rojo (Memoria de una roca)*. Tomo I trad. Tu Xi. Revisada, corregida y anotada por Zhao Zhenjiang y José Antonio García Sánchez. Universidad de Granada.

Carbon, Claus-Cristian (2017). “Universal principles of depicting oneself across the centuries: From Renaissance Self-portraits to Selfie-Photographs” en *Frontiers in Psychology*. Vol. 8. Article 245.

Casas, Ana (2017). Presentación en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Castañeda, Eduardo (2003). “El único interés de escribir: cambiar de vida”. Entrevista a Javier Cercas. en *punto G*. Guadalajara. México. citado por Javier Lluch Prats (2004) en “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas” en *AISPI. Actas XXII*.

Castilla del Pino, Carlos (2000). *Teoría del sentimiento*. Barcelona: Tusquets.

Cenicola, Tony (2008). “España: el pacto de silencio” en *La Jornada*. <https://www.lajornadanet.com/diario/opinion/2008/noviembre/41.html>

Chartier, Roger (1999). “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la “función-autor””. en *Signos Históricos*. vol.1. D.F. México. p.11-27. http://e-tcs.org/wp-content/uploads/2012/10/Chartier-Trabajar_con_Foucault.pdf

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Cid Priego, Carlos (1985). “Algunas reflexiones sobre el autorretrato” en *Liño: Revista anual de historia del arte*. Nº 5.

Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

Corredera González, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana.

Coseriu, Eugenio (1962). “El plural en los nombres propios” en *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos. p. 261-281

Cusset, Catherine (2012) “The limits of autofiction”. Discurso en “Autofiction: Literature in France Today” en New York University. <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>

De León, María Encarnación García (2000). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. vol. 4. coord. Florencio Sevilla Arroyo. Carlos Alvar Ezquerro.

De Man, Paul (1991). “Autobiography as De-facement” en *MLN*. Vol. 94. No. 5. Comparative Literature. The John Hopkins University Press.

Debord, Guy (2010). *La sociedad del espectáculo*. trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.

Derrida, Jacques (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Edición electrónica. https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf

Dolgin Casado, Stacey (2010). “Ficción y realidad en Javier Cercas”. en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 719.

Eakin, Paul John (1994). Introducción en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. trad. Ana Torrent. Málaga: Megazul.

Eco, Umberto (1993). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

Eisenstein, Elizabeth (1979). *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. 2 volúmenes. Cambridge University Press.

Fernández Leborans, Ma. Jesús (1999). “El nombre propio”. en *Gramática descriptiva de la Lengua española*. ed. por Ignacio Debosque y Violeta Demonte. Madrid: Espasa Calpe. p. 77-128.

Ferrante, Elena (2017). *La frantumaglia. Un viaje por la escritura*. trad. por Celia Felipetto. Barcelona: Lumen.

Feuerbach, Ludwig (1854). *The essence of Christianity*. Preface to the second edition. trad. George Eliot.
<https://www.marxists.org/reference/archive/feuerbach/works/essence/>

Forster. E.M. (1978). *Aspects of the Novel*. Harmondsworth Middlesex: Penguin Books.

Foucault, Michel (1999). “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Volumen 1. trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.

Fowler, Edward (1988). *The Rhetoric of confession. Shishosetsu in early Twentieth-Century Japanese Fiction*. University of California Press.

Friedman, Norman (1955). “Point of view in fiction: The development of a critical concept” en *PMLA*. Vol. 70, No. 5 (Dec., 1955), pp. 1160-1184.

Frye, Northrop (1971). *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton University Press.

Fuentes, Carlos (1994). *Aura*. Madrid: Alianza Editorial.

Gadamer, Hans-Georg (1988). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Apagito. Salamanca: Sígueme.

García Márquez, Gabriel (2003). *Vivir para contarla*. Nueva York: Vintage español.

García Martín, José (2010). “Introducción a la lectura de Søren A. Kierkegaard” en *Thémata. Revista de Filosofía*. No. 43. p.231-249

García Suárez, Alfonso (1997/2011). *Modos de significar: una introducción temática a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Tecnos.

Gasparini, Philippe (2012). “La autonarración” trad. Ana Casas en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. coord. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

----- (1993). *Ficción y dicción*. trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

----- (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. trad. Jane Lewin. Cambridge University Press.

----- (1998). *Nuevo discurso del relato*. trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.

Gerhardt, Federico (2016). “Entre Espada y Cercas: los límites de la literatura en prensa” en *Hispanismos del mundo. Diálogo y debates en (y desde) el Sur*. coord. Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila. p. 185-193.

Gil González, Antonio Jesús (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Salamanca.

Goldmann, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*. trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ciencia Nueva.

Gómez Trueba, Teresa (2009). “‘Esa bestia omnívora que es el yo’: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas” en *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXVI, No.1. p.67-83.

Gracia, Jordi (1997). “Crónica de la narrativa española” en *Cuadernos hispanoamericanos*. Vol. 565-566. p. 257-261.

Greene, Graham (1980). *Ways of escape*. London: The body head.

Greimas, Algirdas (1983). *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. trad. Irene Agoff. J.M. Pérez Tornero. Barcelona: Ediciones Paidós.

Grell, Isabelle (2014). *L´ autofiction*. Malakoff: Armand Colin.

Gusdorf, Georges (1980). “Conditions and limits of autobiography” en *Autobiography: Essays theoretical and critical*. trad. e ed. por James Olney. Princeton University Press.

Hadar, David (2018). “Author-characters and authorial public image: The elderly protagonists in Philip Roth and Nicole Krauss” en *Narrative*. Vol.26. No. 3. octubre. p. 282-301.

Han, Byung-Chul (2014). *La agonía del Eros*. trad. Raúl Gabás. Barcelona: Heder.

Hansen, Per Krogh (2007). “Reconsidering the Unreliable Narrator.” en *Semiotica* 165, p. 227–46.

Howarth, William L. (1980) “Some principales of autobiograpy” en *Autobiography: Essays theoretical and critical*. ed. por James Olney. Princeton University Press.

Iglesia, Anna María (2019). “Ana Casas: “La figura del intelectual está en crisis; ya no tiene relevancia” entrevista en *Letra Global*. https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-crisis-relevancia_226605_102.html

Ingarden, Roman (1989). “Concreción y reconstrucción” en *Estética de la recepción*. ed. Rainer Warning. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.

----- (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. trad. Gerald Nyenhuis H. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. trad. del alemán por J.A. Gibernat y trad. del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.

----- (1989a). “La estructura apelativa de los textos” en *Estética de la recepción*. ed. Rainer Warning. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.

----- (1989b). “El proceso de lectura” en *Estética de la recepción*. ed. Rainer Warning. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.

----- (1989c). “Réplicas” en *Estética de la recepción*. ed. Rainer Warning. trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.

James, Henry (1884). “The art of the novel” en *Longman’s Magazine*. <https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>

James, Henry (1986). *The art of criticism: Henry James on the theory and practice of fiction*. eds. William Veeder and Susan M. Griffin. University of Chicago Press.

Jauss, Hans Robert (1987). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” trad. Adelino Álvarez. en *Estética de la recepción*. compilado por José Antonio Mayoral. Madrid: Arco.

Johnson, Samuel (1905). “The life of Gray” en *The lives of the poets*. ed. G.B. Hill, 3 vol. Oxford: Clarendon. <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/gray-abridged.html>

Kansi, Juliska (2003). “The narcissistic personality inventory: applicability in a Swedish population sample” en *Scandinavian Journal of Psychology*. Vol. 44. p. 441-448.

Karatani, Kojin (1993). “Confession as a System”. trad. Brett de Bary. en *Origins of modern japonese literature*. Duke University Press.

Kierkegaard, Søren A. (1991). *Samlede Værker (SV3)*. Editado Peter P. Rohde. Copenhagen: Gyldendal, 20 tomos [1962-1964] a partir de la edición de A. B. Drachmann, J. L. Heiberg y H. O. Lange (SV1, 1901-06 y SV2, 1920-36). citado por José García Martín (2010). “Introducción a la lectura de Søren A. Kierkegaard” en *Thémata. Revista de Filosofía*. No. 43. p.231-249

Kohut, Heinz (1989). *Análisis del self. El tratamiento psicoanalítico de los trastornos narcisistas de la personalidad*. trad. Marco A. Galmarini y Marta Lucero. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Kripke, Saul A. (1972/2001). *Naming and necessity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Kundera, Milan (2004). *El arte de la novela*. trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets.

Lacan, Jacques (2009). “El estadio del espejo como formador de la función de yo (je)”. en *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores.

Lasch, Christopher (1991). *The culture of narcissism. American life in an age of diminishing expectations*. New York/ London: W.W. Norton & company.

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. trad. Ana Torrent. Málaga: Megazul.

Leuci, Verónica (2017). “Autoficción, Poesía y nombre propio: un debate con puertas abiertas” en *Recial: Revista del centro de investigaciones de la facultad de filosofía y humanidades*, Áreas Letras. Vol. 8. N. 11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11895/12239>

Lipovetsky, Gilles (1987). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. trad. Joan Vinyoli y Michéle Pédantx. Barcelona: Anagrama.

Lluch Prats, Javier (2004). “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas” en *Scrittura e conflitto: Actas XXII AISPI*. coord.. Antonella Cancellier. Maria Caterina Ruta.

Lodge, David (1992). *The art of fiction: illustrated from classic and modern texts*. London: Penguin Books.

López Canicio, Gemma (2017). “Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador” en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. No. 13.

Lubbock, Percy (1921). *The craft of fiction*. London: Jonathan Cape. <https://www.gutenberg.org/ebooks/18961>

Lukács, György (1971). *Teoría de la novela*. trad. Juan José Sebreli. Barcelona: Edhasa.

Machado, Antonio (1987). *Los complementarios*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Cátedra.

Marias, Javier (2018). "Literatura de penalidades o de naderías" en *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/10/08/eps/1538991429_963868.html

Martín López, Rebeca (2006). Tesis. "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea". Universidad autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf>

Maugham, W. Somerset (1930). *Cakes y Ale*. <https://gutenberg.ca/ebooks/maughamws-cakesandale/maughamws-cakesandale-00-h.html#chapter16>

Mayoral, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

McDonough, Sarah (2011). "How to Read Autofiction". Wesleyan University. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.648.2641&rep=rep1&type=pdf>

Mendoza Fillola, Antonio (1998). "El proceso de recepción lectora" en Antonio Mendoza Fillola (coord.). *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*. Barcelona: Horsori.

Miller, J. Hillis (1998). *Reading Narrative*. University of Oklahoma Press.

Mo Yan (2010). *La república del vino*. trad. Cora Tiedra. Madrid: Kailas.

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

----- (2000b). "Autoficción y enunciación autobiográfica" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. No. 9. p. 531-550. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_37.html#I_59

----- (2006). "Figuras y significados de la autonovelación" en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. No.33. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>

Niederhoff, Burkhard: "Perspective – Point of View", Paragraph 1. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective---point-view> [view date:23 Jan 2018]

Nünning, Ansgar (1999). "Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of 'unreliable narration': Prolegomena and hypotheses". In *Grenzüberschreitungen: Narratologien im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Walter Gru'nzweig and Andreas Solbach. (eds.), 53–73. Tübingen: Gunter Narr Verlag. citado

en Hansen, Per Krogh (2007). "Reconsidering the Unreliable Narrator." *Semiotica* 165, p. 227–46

Olney, James (1980). "Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical, and bibliographical introduction" en *Autobiography: Essays theoretical and critical*. ed. por James Olney. Princeton University Press.

Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/ Libro.

Orsini-Saillet, Catherine (2012). "Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas" trad. Ana Casas en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros.

Ortega y Gasset, José (1966). *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid: Revista de occidente.

Papini, Giovanni (1984). "Miguel de Unamuno" en *Retratos*. trad. José Miguel Velloso, Barcelona: Caralt.

Paz, Octavio (1969). *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz.

Pérez Parejo, Ramón (2004). "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Phelan, J. and Martin, M. P. (1999). "'The Lessons of Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*.'" In D. Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 88–109). Columbus: Ohio State University Press.

Pla Barbero, Xavier (1997). "Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. No. 567. p. 21-30.

Platón (2004). *Cratilo*. El Cid Editor. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=3158310>.

Pozuelo Yvancos, José María (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

----- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Universidad de Valladolid.

----- (2017/05/25) “Europa, inmigración y sumisión” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-europa-inmigracion-y-sumision-201705250148_noticia.html

----- (2018/05/08) “Clara Usón, en femenino y plural” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clara-uson-femenino-y-plural-201805060125_noticia.html

----- (2018/11/08) “Escarcha, infancia y juventud en Granada” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-escarcha-infancia-y-juventud-granada-201811082319_noticia.html

----- (2019/04/25). “Enrique Vila-Matas en su laberinto” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-enrique-vila-matas-laberinto-201904250126_noticia.html

----- (2019/05/15) “Juan Eduardo Zúñiga: la memoria, hilo de la vida” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-eduardo-zuniga-memoria-hilo-vida-201905150129_noticia.html

----- (2019/11/26). “<Terra alta>: algo más que una novela criminal” en ABC.
https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-terra-alta-algo-mas-novela-criminal-201911260701_noticia.html

Prince, Gerald (1982). *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin· New York· Amsterdam: Mouton Publishers.

----- (1987). *A Dictionary of narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Ramos Ortega, Manuel J. (2017). “La otra transición: la ¿novela? *El impostor*, de Javier Cercas” en *Revista Hispano Americana*. No. 7.

Rico, Francisco (2003). “Nota de un lector” en *El móvil*. Barcelona: Tusquets.

Ricoeur, Paul (2006). “La vida: un relato en busca de narrador” en *Ágora. Papeles de Filosofía*. Vol. 25. No. 2.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2005). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge.

Ródenas de Moya, Domingo (2017a). “*Larvatus prodeo*: variaciones Cercas” en *Turia. Revista Cultural*. Nº 121-122. p. 9-19.

----- (2017b). Introducción a *Soldados de Salamina*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez de Arce, Ignacio (2016). Tesis “Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas”. Universidad de Zaragoza y Università degli Studi di Bergamo. https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/32802/24144/Tesi_di_dottorato_Rodriguez_de_Arce.pdf

Rondón, José María (2019). “Isaac Rosa: “La gente salió a la calle y los escritores se encerraron en la autoficción” entrevista en *Letra Global* .https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/isaac-rosa-gente-salio-calle-escritores-encerraron-autoficcion_248571_102.html

Sabia, Saïd (2005). “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. No.31. noviembre 2005 - febrero 2006. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

Saer, Juan José (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saint-Hilaire, Etienne (1882). *Philosophie anatomique: Desmonstruostis humaines*. Citado por E.W. Said (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Sánchez Alonso, Fernando (1998). “Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)” en *Didáctica. Lengua y Literatura*. Vol. 10, Madrid:UCM. <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9898110079A/19784>

Sanz, Jesús de Andrés (2010). “Javier Cercas: Anatomía de un instante” en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*. No. 23. p. 328-332.

Sarraute, Nathalie (1967). *La era del recelo: ensayos sobre la novela*. trad. Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama.

Sátiro, Angélica (2008). *Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar. Iniciación al arte como herramienta de juego, conocimiento y transformación*. La Coruña: MACUF.

Saunders, J.W. (1964). *The Profession of English Letters*. London: Routledge and Kegan Paul.

Saunders, Maz (2010). *Self impression: life-writing, autobiografiction, and the forms of modern literature*. Oxford: Oxford University Press.

Schiller, Friedrich. *Las cartas de Schiller* de F. Jonas. 7 vols. Leipzig (1892-1896) citado por Wellek, Rene (1969). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. vol.I. *La segunda mitad del siglo XVIII*. trad. J.C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos.

Schmid, Wolf: "Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013)", Paragraph 1. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implicit-author-revised-version-uploaded-26-january-2013> [view date:17 Jan 2018]

Sennett, Richard (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. trad. Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.

----- (2002). *The fall of public man*. London: Penguin Books.

Serna, Justo (2006). "El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas" en *Ojos de papel*. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>

----- (2012). *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Simón Palmer, María del Carmen (1989). "La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. coord. Por Sebastián Neumeister. p. 91-100.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. trad. Carlos Gardini. Alfaguara.

Tamarit González, Olga (2018). TFM "Autorrepresentación en el arte. Sobre los selfies y otras formas contemporáneas de auto-representación" en la Universitat Politècnica de València.

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/108957/TAMARIT%20-%20Autorrepresentaci%C3%B3n%20en%20el%20arte.%20Sobre%20los%20selfies%20y%20otras%20formas%20contempor%C3%A1neas%20de%20auto....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tamborenea, Mónica y Racuzzi, Sergio (1983). "Poder decirlo todo" en *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer*. comp. Martín Prieto (2016). Buenos Aires: Mansalva. p. 22 - 37.

Todorov, Tzvetan (1978). "Narrative men". en *The poetics of prose*. trad. Richard Howard. Cornell Univ Press.

----- (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. trad. Silvia Delpy. México. D.F.: Premia.

http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

----- (2009). "La literatura reducida al absurdo" y "Más allá de la escuela" en *La literatura en peligro*. trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal.

Torné, Gonzalo (2018). “Elogio y refutación de la autoficción” en *Revista contexto*. <https://ctxt.es/es/20181212/Culturas/23465/Gonzalo-Torne-ministerio-cultura.htm>

Toro, Vera (2017). “*Soy simultáneo*” *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana.

Trejo, Juan (2009). “Javier Cercas. Escribir es un deporte de riesgo. Si no quieres correr riesgos, no escribas” en *Quimera. Revista de Literatura*. vol. 313. p. 50-57.

Vargas Llosa, Mario (2007). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de Lectura.

Velasco Oliaga, Javier (2017). Javier Cercas presenta su nueva novela “El monarca de las sombras” <https://www.todoliteratura.es/noticia/11987/presentaciones/javier-cercas-presenta-su-nueva-novela-el-monarca-de-las-sombras.html>

Villanueva, Dario (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

VV.AA. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. dir: José R. Valles Calatrava. Granada: Editorial Alhulia.

Watson, Rubie S. (1986). “The named and the nameless: Gender and Person in Chinese society” en *American Ethnologist*. Vol. 13. No. 4. p. 619-631.

Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge.

Weberman, David (2002). “Gadamer’s hermeneutics and the question of authorial intention” en *The Death and resurrection of the author?* ed. William Irwin. London: Greenwood Press.

Woolf, Virginia (1925). *The common reader. First series*. <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>

Zavala, Lauro (2007). “Metaficción en literatura y cine” en *Actas del XV Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas “las dos orillas”*. vol. III. coord. Beatriz Mariscal. María Teresa Miaja de la Peña. México: Fondo de Cultura Económica.

Zavaleta, Claudia Elena (1997). “Indigestión cetácea” en *Renacimiento*. 17/18. p.72-3.

Zhuangzi (1996). *Zhuang Zi: Maestro Chuan Tse*. trad. Preciado Ydoeta. Barcelona: Kairós.