

# Otras versiones de la autoficción

Antonio Garrido Domínguez  
Universidad Complutense  
[agardo@ucm.es](mailto:agardo@ucm.es)

Citation recommandée : Garrido Domínguez, Antonio. "Otras versiones de la autoficción". *Les Ateliers du SAL* 15 (2019) : 77-89.

**Résumé :**

L'autofiction est un phénomène hétérogène qui assemble plusieurs perspectives. Il y a une modalité auto-anoblissante opposée à l'autodégradation, une autre métalittéraire en face de la narratrice d'une vie, laquelle accorde autant d'importance à la vie des autres qu'à la sienne et mélange biographie et autobiographie. Cet article analyse les textes de Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas et César Aira.

**Mots-clés :** Autofiction, biographie, autobiographie, métalittérature

**Resumen:**

La autoficción es un fenómeno heterogéneo que suma varias perspectivas. Hay una modalidad autoennoblecedora enfrentada a la autodegradante, otra metaliteraria frente a la narradora de una vida, la que atribuye tanta importancia a la vida ajena como a la propia y mezcla biografía y autobiografía. Este artículo analiza textos de Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas y César Aira.

**Palabras clave:** Autoficción, biografía, autobiografía, metaliteratura

**Abstract:**

Autofiction is a heterogenous phenomenon that joins several perspectives. A self-ennobling modality contrasts with a self-degrading one, a metaliterary modality opposes another focused on the recount of a life, some autofiction gives as much importance to the author's life as to others', mixing autobiography and biography. This analysis focuses on texts by Francisco Umbral, John M. Coetzee, Javier Cercas y César Aira.

**Keywords:** autofiction, biography, autobiography, metaliterature

Mucho se ha escrito sobre la autoficción durante las últimas décadas a causa sin duda, entre otras razones, de la importancia adquirida por las formas autobiográficas a lo largo de la Modernidad y también en tiempos más recientes. Así, pues, razones no parecen faltar para abordar una vez más el fenómeno, aunque resulta difícil evitar la impresión de que se trata de una categoría un tanto sobredimensionada, un hecho sin duda explicable a la luz de la variedad de manifestaciones del género de la autobiografía y la definición que de la autoficción ofrecen sus primeros teorizadores. La naturaleza ambigua que caracteriza la modalidad autoficcional procede sin duda, según Manuel Alberca (2007), de su situación a medio camino entre dos formas genéricas tan próximas como la autobiografía y la novela autobiográfica y sus respectivos estatutos:

El relato autobiográfico guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía, pues si bien, al introducir, como he dicho, en una novela el nombre del autor donde no cabía o no se esperaba encontrar, se acerca al pacto autobiográfico, algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de un aura de incertidumbre. Además, en muchas circunstancias, la mejor manera de esconderse es mostrarse abiertamente, igual que la mejor manera de ocultar un secreto es dejarlo a la vista de los demás como la "La carta robada" del cuento de E. A. Poe. (130)

En efecto, los trabajos pioneros de Doubrovsky (1977), Lecarne (1994), Gasparini (2004), Colonna (1990), Lejeune (1994), entre otros, desbrozaron el terreno de un concepto que ha logrado abrirse camino en el tupido bosque de los estudios literarios; basta asomarse a la bibliografía y a la creación, en especial, del último siglo. A las definiciones o aproximaciones iniciales de estos estudiosos –en las que se destaca el carácter fragmentario y su ambigüedad genérica– hay que añadir una primera especificación importante a cargo de José María Pozuelo (2010). Este autor propone distinguir entre la noción estándar de autoficción de lo que él denomina *figuración del yo*, esto es, aquellos ejemplos más decantados por la reflexión, en los que el narrador va gestando una imagen de sí mismo en términos de ideas y, por tanto, menos atenta a la narración de una historia. En el trabajo correspondiente –dedicado a definir esta categoría en la obra de Javier Marías y Enrique Vila Matas– dice el autor:

Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica, según mostraré luego en los análisis concretos, en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia

respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (Pozuelo 29).

Considero, a la vista de la diversidad en los modos de expresión literaria en el ámbito de la autobiografía y de la variedad de actitudes o perspectivas posibles a la hora de contar la propia vida, que quizá fuera conveniente distinguir otras modalidades asociadas a lo que se conoce como autoficción. Me explico: no es lo mismo, obviamente, la idealización de quien narra o de otros personajes de la historia que adoptar la posición contraria y dejarse llevar por la tendencia a restar importancia a lo que uno es o hace cuando no a insistir incluso en aspectos negativos de su propia existencia. Tampoco lo es, desde luego, centrar toda la atención en la reflexión sobre el oficio de escribir –dejando en un lugar muy secundario la tarea de contar la propia vida– que dar tanto protagonismo a la narración de la vida ajena como de la propia, hacerlo desde la perspectiva de lo absurdo o extraño, mezclar biografía y autobiografía, centrarse en del proceso creador, etc.

A la luz de estas premisas, me propongo abordar, en primer lugar, la modalidad que tiende al ennoblecimiento –de determinados personajes, hechos o situaciones– frente a la que busca la autodegradación. Me valdré, para su ejemplificación, de *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral (1982), y *Verano*, de John M. Coetzee (2011). En el libro de Umbral, la autoficción se incorpora colateralmente a través de referencias más o menos específicas a las ciudades de León y Valladolid, al padre ausente, la condición de escritor, la reflexión sobre el papel de la literatura y, sobre todo, el ennoblecimiento o heroificación de la figura de la madre hasta convertirla en la gran protagonista de la película de su vida. Esta transformación se lleva a cabo mediante un proceso de mitificación que identifica a la madre con la figura de la actriz Greta Garbo y afecta a todos los órdenes de su actividad.

Para empezar, su formación –que le permite destacar y ganar una oposición a pesar de unas circunstancias muy poco favorables por ser mujer y también a causa de su filiación política–, la familia –a la que saca adelante con su trabajo y buen hacer–, la compensación de la ausencia del padre –un Lord Byron embarcado en una lucha por la libertad–, su alcoba –donde pasa la larga enfermedad y donde el protagonista se inicia, gracias a ella, en los secretos del saber–, la biblioteca –lugar en el que pasa las mañanas mientras ella acude al trabajo y en el que descubre su vocación de escritor y el sentido de la vida a través de la lectura de grandes poetas como Jorge Guillén, Lorca o Aleixandre, además del estilo gótico–, la pasión por la

cultura, etc. Valgan, a modo de ejemplo, un par de referencias textuales. En la primera queda claro el proceso mistificador y la subsiguiente la vinculación de la madre con el cine y, más específicamente, con la figura de Greta Garbo; en la segunda destaca la autoheroificación del protagonista y su interpretación del encargo de la madre en clave literaria:

Pero mamá venía del cine mudo, aquellas películas inciertas que yo había visto, una luz silenciosa y tartamuda, incertidumbre de los ojos, miles de obreras con mandilones humillantes... en pie delante del patrón, o unánimes como cisnes escarnecidos, en la fábrica, en la máquina, en el taller, en la guerra...

Madre, madre. Mi madre acudió a las oficinas de la AEG y a otras oficinas, pasó por pruebas, humilló la cabeza, erguido el cuerpo, dobló su fina y firme nuca femenina, desnuda de melena, ante los hombres que estaban haciendo el siglo XX con un puro malo en la boca...

Mi madre venía del celuloide...

Mamá, sí, venía del cine mudo, y la abuela me había contado la historia, y ella misma, el itinerario de las fábricas y las oficinas, la humillación de los despachos, el coro de la catedral del dinero que es la nave de la fábrica con las máquinas cantando cuplés..." (29-30)

Mamá me mandó a echar la carta aquella misma tarde, ya en el anochecer. Me puse el abrigo dado la vuelta, con el cuello subido, abombé mi pantalón bombacho y salí al entredosluces, con la carta en el bolsillo, como a la primera misión importante de mi vida.

Iba yo por el frío y la niebla, emboscado de conspiración, conspiratorio y enfervorizado, portando una carta/protesta, una petición de audiencia, algo que sonaría en el cléricato como una blasfemia o una bomba. En seguida saldría el historial político de mamá, el historial familiar, todo. Era algo que estábamos haciendo contra el orden establecido, contra el círculo frío, luminoso y quieto de las farolas, en el desciframiento triste de la niebla.

Sonreía bajo el cuello subido de mi abrigo, al cruzarme caras vagamente conocidas. No saben adónde voy, ellos qué saben, no pueden imaginarse, qué imbéciles, si ahora me cogiese un guardia, si leyera la carta. Y me llenaba de épica por dentro. Pero no era más que una carta pidiendo una audiencia. Al fin y al cabo, después de tanta novela conspiratoria, desde Dostoievski a Edgar Wallace, desde Dickens a Galdós, al fin un anochecer conspiratorio vivido realmente por mí. (111-112)

Una actitud diametralmente opuesta es la que se observa en las memorias de John M. Coetzee publicadas en tres tomos con los títulos de *Infancia*, *Juventud* y *Verano*. Una de las características más destacadas de estos textos es el escamoteo sistemático del verdadero autor tras la máscara de la tercera persona, aunque es en la última obra -la dedicada a la vida adulta- donde el procedimiento se lleva al extremo: la autoría se camufla en este caso gracias a la interposición de la figura de un biógrafo, Vincent, encargado de investigar la vida del autor sudafricano. Con este fin indaga en diferentes lugares y, sobre

todo, consigue una información privilegiada a partir de sus entrevistas con cuatro mujeres –con las que Coetzee mantuvo relaciones de pareja más o menos duraderas– y un colega de la propia universidad. Se trata, pues, de una autobiografía en tercera persona o por persona interpuesta y claramente interpretable en clave autoficticia por diferentes razones. En primer lugar, la responsabilidad como autor del libro y referente permanente de la narración en conjunto, de los relatos de las cuatro mujeres y el colega universitario y, por supuesto, de todo el quehacer del biógrafo Vincent, sin olvidar que, a lo largo de la obra, se mencionan, a modo de indicios o pistas, otras novelas del autor como *Tierras de poniente*, *En medio de ninguna parte*, *Foe* y *Desgracia*, además de su trabajo como profesor (61-63, 194, 224).

A lo largo de las páginas de *Verano* va quedando al descubierto el recurso puesto en marcha y la certeza de que, al margen de las máscaras a las que recurre el autor, se trata de alguien que habla de sí mismo a través de las voces de otros y, sobre todo, de la persona interpuesta del narrador-biógrafo. Dicho en otros términos: a pesar de las deliberadas distorsiones, hay datos suficientes para asegurar la identidad –si no formalmente, al menos en el plano semántico– entre las figuras del autor, el narrador y el personaje. Por si fuera poco, el autor real aparece al final del libro para agradecer la ayuda recibida en la traducción de expresiones del portugués de Brasil, así como el permiso de los herederos de Samuel Beckett para transcribir algún pasaje de su obra.

Para los intereses del presente trabajo, es importante resaltar una tendencia de la voz/voces narrativas a rebajar, cuando no a criticar abiertamente, la calidad humana e intelectual de Coetzee en muy diferentes aspectos de su vida –principalmente, la relación con su familia– y su trabajo como escritor (52). A la relativamente mala relación con ella y su poco satisfactoria vida amorosa –una de las entrevistadas, Adriana, afirma que los escritores nunca se entregan del todo a una mujer, porque una parte importante de sí mismos se reserva para el arte– se alude en *Infancia y Juventud*; en *Verano* se confirman estos datos y se aportan otros como que es un inadaptado, un tipo reservado y poco comprometido con credos y doctrinas, un profesor de nivel medio –“sabía mucho de muchas cosas, pero no en profundidad” (84)– y un escritor relevante aunque no excepcional, cuyas preferencias se orientan hacia la poesía (127-128, 218, 231-232).

Muy diferente –y avanza una nueva modalidad de la autoficción– es la actitud que reflejan *La loca de la casa*, de Rosa Montero (2003), y *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas (2005). Aunque la primera impresión es que ambas responden al

modelo de la autoficción figurativa, en realidad solo la primera puede considerarse tal en sentido estricto. En efecto, en la obra de Cercas el objetivo básico parece ser la narración por parte del sujeto de la enunciación de su estancia como profesor en una universidad norteamericana. Y lo consigue, aunque solo parcialmente ya que, sin olvidarse de sí mismo, una parte muy importante de la obra está dedicada a descubrir el misterio que rodea a su colega y compañero de despacho Rodney tras su participación en la guerra de Vietnam. Como se ha dicho, la otra tiene que ver directamente con la estancia del narrador en tierras americanas y, sobre todo, con la concepción de su trabajo como escritor.

En cambio, la autora de *La loca de la casa* confiesa que lo que pretende inicialmente es, siguiendo el camino de otros escritores, escribir un ensayo sobre la escritura literaria, pero en él termina colándose su propia vida, aunque es importante señalar que se hace, preponderantemente, a modo de exemplificación de lo expuesto anteriormente (sean ideas o acontecimientos). Se trataría, pues, de un ensayo derivado parcialmente en autoficción, mientras que en el caso de Cercas lo que interesa es narrar la vida ajena al hilo de la propia.

En boca de la autora, la organización de la obra de Rosa Montero responde al plan compositivo y andadura de un trabajo (antes que nada) expositivo, aunque es muy importante el matiz que introduce casi al final de la cita que aparece a continuación porque confirma lo dicho más arriba:

Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir. Lo cual es una especie de manía obsesiva para los novelistas profesionales: si no fallecen prematuramente, todos ellos padecen antes o después la imperiosa urgencia de escribir sobre la escritura desde Henry James a Vargas Llosa pasando por Stephen Vizinczey, Monserrat Roig o Vila-Matas, por citar algunos de los libros que más me han gustado... Yo también he sentido la furiosa llamada de esa pulsión o ese vicio... poco a poco fui advirtiendo que no podía hablar de literatura sin hablar de mi vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real. (11)

La razón es que, como apunta la autora, cuando se habla de literatura se habla inevitablemente de la vida propia o ajena, de lo que somos y sentimos siempre con la muerte como fondo. (15) La ficción, la ficción narrativa, no solo es, como proclaman actualmente las tesis del cognitivismo, un procedimiento fundamental al servicio del conocimiento (autoconocimiento, en este caso) sino que es por antonomasia el 'arte' de la falsedad ya que, a través de él, "nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos" (10). A lo largo del libro se van sucediendo y desarrollando de un modo bastante sistemático las diversas

caras del oficio de escritor: la estrecha vinculación entre escritura y fantasía o imaginación ("la loca de la casa") como esencia de su trabajo, la experiencia (interna o externa) en calidad de resorte de la actividad creadora a la hora de poner cara a un determinado personaje, la multiplicación del escritor en los seres en los que se desdobra y cuyas vidas protagoniza, las dificultades a veces para conectar armónicamente las palabras y atrapar convincentemente las ideas, el compromiso del escritor con el mundo –con los de abajo pero también con los de arriba– que le ha tocado vivir.

También, desde luego, el esforzado desarrollo de la trama y su sinuosa evolución a lo largo del proceso de escritura, la alucinada entrega al proceso creador como si de una amante absorbente se tratara, la urgente necesidad de gustar a cuantos más lectores mejor, la importancia del éxito o del fracaso, además de la vanidad del escritor. Y no en último lugar la conexión de la escritura con las zonas más profundas y tenebrosas del subconsciente (con el riesgo de que los demonios o fantasmas del escritor salgan a la superficie), el impacto de los factores externos como las leyes del mercado o la censura más o menos encubierta, el ansia de pervivencia en el tiempo, la incómoda situación de la mujer escritora (y, por supuesto, de la mujer del escritor por el silenciamiento muchas veces de su apoyo incondicional y sustancial al trabajo de su pareja), la literatura y el periodismo como sistemas representativos y opciones diferentes a la hora de narrar la realidad, la finalidad de la escritura (luchar contra la muerte, etc.).

La vida de la autora se sitúa aquí en un inequívoco segundo lugar y se incorpora al texto en calidad de ejemplo o ampliación de lo que se está exponiendo. Se trata, pues, de una variedad en la que la figuración se lleva al extremo hasta parecer más un ensayo que el relato –eso sí, personalizado– de una vida (que, en este caso, se reduce a una serie de chispazos, pero esa fragmentación constituye, no debe olvidarse, una de las señas de identidad más importantes de la autoficción, según Doubrovsky). En este caso, cabe hablar con toda propiedad de figuración expositivo-argumentativa en la que la narración de la vida permanece en un segundo o tercer lugar, ya que la reflexión y exposición de ideas ocupan sin discusión el primer plano.

En el texto de Javier Cercas, la historia se centra, preferentemente, como se ha dicho, en la estancia del narrador en la universidad norteamericana de Urbana y aproximadamente la mitad de la novela se la lleva la narración de la relación con su colega y compañero de despacho Rodney Falk. Lo que el narrador trata de descubrir son las causas de su carácter huraño y el aspecto de persona atormentada, algo que parece derivarse de su participación en la guerra de Vietnam (cuyas secuelas en

la vida del personaje son más que evidentes). Por tanto, la novela contiene el relato de una parte de la vida del narrador y, exceptuados los episodios relacionados con su matrimonio y el éxito y la popularidad que le proporciona la publicación de un *best seller*, la historia se centra en la reconstrucción del pasado de Rodney Falk.

Otro rasgo destacado es que la novela contiene la historia de su propia gestación, ya que el narrador confiesa su propósito de escribir la historia de Rodney, que el lector acaba de leer, tratando de acotar los motivos de su suicidio a partir, fundamentalmente, de los testimonios del propio Rodney, su padre –con quien este ha mantenido siempre unas relaciones muy tensas– y el reportaje que pone en sus manos Jeny, la mujer de su colega (Cercas 280-283, 290-294, 301-304). Aquí también se habla del oficio de escribir interpretado como una actividad que da sentido a la realidad, un oficio que elige a quien lo practica (no al revés) y donde se afirma que la escritura es lo más alejado de redactar bien, de "escribir frases bonitas" (69, 149-152, 176). La conexión del narrador de la historia con el autor real se lleva a cabo en base a unos pocos indicios pero importantes: se trata también de un escritor, autor de un *best seller* espectacular en ventas, profesor de universidad y residente en Cataluña. En comparación con el libro de Rosa Montero, en este hay mucha narración y la reflexión en torno a la literatura ocupa un lugar mucho más reducido y en ningún caso asume las dimensiones y el tono del ensayo. Podría hablarse en este caso de un tipo de autoficción en el que se entremezclan biografía y autobiografía, porque su vida –con su mujer y su hijo trágicamente muertos– y la de Rodney –cuya mujer e hijo siguen vivos– tienden inevitablemente a converger:

terminaría el libro por eso y porque terminarlo era también la única forma de que, aunque fuera encerrados en estas páginas, Gabriel y Paula permaneciesen de algún modo vivos, y de que yo dejase de ser quien había sido hasta entonces, quien fui con Rodney –mi semejante, mi hermano– para convertirme en otro, para ser de alguna manera y en parte para siempre Rodney (Cercas 303).

La autoficción se halla también presente en varias novelas cortas de César Aira (1998). Para este estudio me he centrado exclusivamente en *Cómo me hice monja* y *El llanto*. Tienen en común un notable alejamiento de posturas realistas, la presencia del absurdo, lo extraño e incluso lo grotesco y, la consideración de la propia narración como resultado, en gran medida, del sueño o delirio. En *Cómo me hice monja* merecerían citarse, en este sentido, el hecho del que el narrador es un niño que alude a sí mismo como si fuera una niña (71,77, 94-96), el homicidio del heladero por parte del padre de la protagonista por no querer

probar el helado que tanto su hija como él consideran incomestible y el episodio final en el que la mujer del propietario de la heladería se venga después de conseguir con artimañas llevar a su casa a la protagonista:

Saltó sobre mí, me levantó en vilo como a una muñeca... No me resistí, estaba dura... Me llevó al tambor y me arrojó dentro de cabeza... era un tambor grande y yo era diminuta, y como la crema no estaba muy sólida logré girar hasta tocar con los pies en el fondo. Pero ella puso la tapa antes de que yo lograra asomar la cabeza y la enroscó sobre la crema que rebalsaba... El frío me caló hasta los huesos... mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar... Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte real (97-98).

Tanto en esta novela como en la otra son constantes los personajes centrales (y narradores de las respectivas historias) dados a la ensoñación, además de poco equilibrados y llenos de complejos, temores y angustias, los cuales se dedican a construir mundos paralelos o narrar sucesos extraños. Tal es el referido a Laura, la estrella de la televisión, mientras está cenando y tiene lugar la explosión de la bomba en el restaurante:

[...] porque Laura llevaba incorporada la televisión. Cualquier cosa que hiciera o pudiera sucederle, nunca sería ridícula, porque antes era episodio.

Mucho después supe que lo que había pasado era que el pez había saltado del plato sobre su escote, y le estaba mordiendo los senos con toda la ferocidad que puede esperarse de un resucitado. Pero en realidad, porque así de difíciles de establecer suelen ser los valores de la realidad, el accidente era un detalle intranscendente. (187).

En *El llanto* el protagonista alude incluso a la alucinación, el miedo y las lágrimas como constantes en la vida de quien es abandonado por su mujer y siente que el mundo se le viene encima (169-172, 174-176). Como expresión del estado de ánimo del protagonista, se lleva a cabo un salto a otro nivel de realidad en el momento en que tiene lugar la extraña conversación entre el perro *Rin-Tin-Tin*, el mirlo y el grillo:

La conversación de los tres animales se prolongó un rato, sin que yo interviniéra. En realidad no fue más que una repetición de lo que ya habían dicho: insultos del mirlo, expulsiones del perro y condescendencias del grillo (212-213).

A diferencia de la anterior, esta historia remata felizmente porque, ya en sus postrimerías, se opera un cambio radical, que

acentúa todavía más lo incierto de la situación cuando, sin solución discontinuidad, el narrador aparece en su casa como un padre amoroso y felizmente casado. Con ello, el lector se queda momentáneamente perplejo y sin saber muy bien a cuál de los dos estados atribuir un mayor peso o realidad (228-231). Como quedó apuntado, la naturaleza autoficticia de las narraciones se apoya, en el primer caso, en el nombre del/la protagonista, César Aira, y haber nacido en Coronel Pringles. En el segundo, en cambio, lo es su profesión de narrador, poeta y ensayista, con 14 libros publicados, que vive en Argentina y el hecho de que en la novela se citen nombres de presidentes de la nación como Alfonsín y Menem, con los que coincide una parte de su biografía.

El último ejemplo es "Diario para un cuento", de Julio Cortázar (1980), que, como su título sugiere, no se centra tanto en la narración de una historia como, fundamentalmente, en el proceso o *fieri* del relato y, más específicamente, la consistencia de sus elementos constitutivos. En especial, el personaje de Anabel, cuyo rescate de un pasado bastante anterior –una tarea no exenta de esfuerzo porque el tiempo transcurrido ha erosionado y, por tanto, falseado su imagen– conduce inevitablemente al encuentro del sujeto narrador consigo mismo "...porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo y es tan triste escribir sobre mí mismo..." (1042). Habría que precisar, en este sentido, que, de entrada, es Bioy Casares el elegido como modelo para contar la historia, aunque más adelante el narrador se aparta de su distanciamiento respecto de los personajes (a través del recurso de la tercera persona propia del narrador heterodiegético). A lo largo del diario se alude con relativa frecuencia a las dudas sobre la entidad real o ficcional de lo narrado, ambigüedad que se ve reforzada con la cita de autores cuya producción literaria se decanta preponderantemente por un alejamiento de lo verosímil como el propio Bioy Casares, J. L. Borges, A. Huxley, R. Arlt y, muy en especial, el texto de Derrida (*apud* Cortázar, 1018) en el que se afirma que "no (me) queda nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada." Se trata, según Alazraki, del desarrollo de una nueva poética del cuento muy en consonancia con los planteamientos estético-literarios de "Las babas del diablo" (167).

En cuanto a los indicios autoficcionales, cabe señalar como fundamentales –siempre en el marco de la ambigüedad característica del procedimiento– las referencias a quien cuenta la historia desde la persona *yo*, al autor de *La invención de Morel* y a las veces que se han visto a lo largo de su existencia en (dos en Buenos Aires y una en París):

... pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos. Sacando la cuenta lo mejor posible creo que Bioy y yo sólo nos hemos visto tres veces en esta vida (Cortázar 1015-1016).

Se trataría de un tipo de autoficción que podría catalogarse como metaliteraria por cuanto lo que ocupa en primer término la atención del escritor es la reflexión en torno al propio proceso narrativo al hilo de su desarrollo.

Como cabe deducir del sucinto repaso de las obras de estos cinco autores, el fenómeno de la autoficción oculta, tras unos perfiles relativamente claros, una notable variedad de realizaciones en la que cuenta de modo decisivo la actitud o intención prevalente del narrador. Sin dejar de lado en ningún caso el hecho de narrar su propia historia, este la suele acompañar de frecuentes comentarios sobre la importancia de los hechos expuestos en relación con su vida o la de otros, la concepción de la escritura o el oficio de escribir, su trayectoria como un ser humano con una conducta ejemplar o poco digna de imitarse, una vida normal o alejada de los cauces del realismo, deliberadamente imprecisa en sus contornos, trufada de literatura, etc. A mi juicio, todo esto merece sin duda tomarse en consideración para una visión ponderada y comprehensiva de un fenómeno tan característico del momento y diverso en sus manifestaciones como la autoficción y también como muestra del incesante dinamismo de la literatura.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Ciencia Nueva, 2007.
- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Mondadori, 1998.
- Casas, Ana. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Cercas, Javier. *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Coetzee, John M. *Verano. Escenas de una vida de provincias III*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Cortázar, Julio (1980). "Diario para un cuento", *Deshoras, Obras completas III*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2006, 1015-1042.
- Colonna, Vincent (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille : ANRT.
- Gasparini, P. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.
- Lecarme, J. « L'autofiction : un mauvais genre ? », *Autofictions & Cie*. Paris, *Ritm*, 6, 1994.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa* [2003]. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM, 1988.
- Pozuelo, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Ensayos literarios/Cátedra Miguel Delibes. Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 2010.
- Umbral, Francisco. *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Destino, 1982.