



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE  
DOCTORADO

La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en  
César Aira y Mario Bellatin

**D. Pedro Pujante Hernández**

2018





UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

# **La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

D. PEDRO PUJANTE HERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR:

DR. D. JUAN ANTONIO SUÁREZ SÁNCHEZ Y

DR. D. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

2018



## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría mostrar mi agradecimiento a todas las personas que, directa o indirectamente, han ayudado a que esta tesis vea la luz. En especial, este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de mis directores de tesis. Don Juan Antonio Suárez, quien me ha guiado y orientado en cada una de las etapas de esta aventura y me ha brindado valiosas ideas e inestimables sugerencias. También don José María Pozuelo, quien fue primero mi profesor en el Máster de Literatura Comparada y después un guía indispensable para poder llevar a cabo mi investigación.

Quiero recordar también a todas las personas que han puesto su grano de arena para hacerme el viaje más fácil. El profesor Jesús Montoya, gran conocedor de la obra de Aira, que me abrió las puertas de su biblioteca infinita. A tantos escritores, profesores y críticos que de manera desinteresada y con gran generosidad me prestaron artículos, textos, documentos y materiales.

Finalmente, quiero dar las gracias también a mis pilares básicos, a aquellos que siempre han confiado en mí, mi familia: mis padres, mis hermanas y, sobre todo, a Raquel, compañera de viaje infatigable que siempre me ha apoyado y me ha hecho ver que esto era posible.

“Entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria de ejercicio del lenguaje, caracterizada por la preocupación por la verdad o la persuasión que imponen las reglas de la comunicación y la deontología del discurso”.

Gérard Genette, *Ficción y dicción*, 1991.

# ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....   | 12 |
| <b>2. LA AUTOFICCIÓN</b> .....   | 27 |
| 2.1. GÉNESIS Y REDEFINICIÓN DE UN TÉRMINO.....   | 27 |
| 2.2. EL ENCUENTRO DE LO AUTOBIOGRÁFICO Y LO NOVELESCO:<br>EL PACTO AMBIGUO.....                        | 32 |
| 2.3. LA POSIBILIDAD DE UNA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA.....   | 41 |
| 2.4. LAS FIGURACIONES DEL YO SEGÚN JOSÉ MARÍA POZUELO<br>YVANCOS.....                                  | 41 |
| 2.5. HACIA EL LADO DE LA INVENCION.....  | 44 |
| <b>3. DE LA TEORÍA DE MUNDOS POSIBLES A LA TRASGRESIÓN<br/>DE SUS FRONTERAS</b> .....                  | 47 |
| 3.1. MUNDOS DE FICCIÓN.....  | 47 |
| 3.2. MUNDOS PROPIOS PERO ABIERTOS.....   | 48 |
| 3.3. METALEPSIS NARRATIVA: EL SALTO DE LA REALIDAD A LA<br>FICCIÓN.....                                | 49 |
| 3.3.1. LA METALEPSIS Y LO FANTÁSTICO.....  | 49 |
| 3.3.2. CORTÁZAR Y LA METALEPSIS. <i>FANTOMAS CONTRA<br/>        LOS VAMPIROS INTERNACIONALES</i> ..... | 58 |
| <b>4. EL YO INVENTADO. ASIMILACIÓN DE UNA IDENTIDAD<br/>FANTÁSTICA</b> .....                           | 63 |
| 4.1. EL YO SE INTERROGA SOBRE SÍ MISMO.....  | 63 |

|  |            |
|--|------------|
| 4.2. EL YO AUTOFICTICIO SE ABRE PASO HACIA LO IMPROBABLE.....                  | 66         |
| 4.3. EL YO: EN PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR.....                               | 68         |
| 4.4. EL YO DE FICCIÓN RECONSTRUYE LA REALIDAD.....                             | 70         |
| 4.5. EL YO ENTRE EL ABISMO DE LA REALIDAD Y LO FANTÁSTICO.....                 | 79         |
| <b>5. LOS FANTASMAS FANTÁSTICOS DEL YO.....</b>                                | <b>82</b>  |
| 5.1. QUÉ ES LO FANTÁSTICO.....   | 82         |
| 5.2. ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO.....  | 85         |
| 5.3. NUEVAS FORMAS DE LO FANTÁSTICO: LO NEOFANTÁSTICO.....                     | 87         |
| 5.4. EL FANTÁSTICO Y EL YO.....  | 89         |
| 5.5. DE LA OTREDAD RELIGIOSA AL YO PROFANO.....                                | 91         |
| 5.6. AUTOFICCIONES Y FANTASÍA.....   | 94         |
| 5.7. INFANCIA: CUNA DE LA MEMORIA, CRISOL DE LO FANTÁSTICO.....                | 102        |
| 5.8. LAS AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS.....  | 106        |
| 5.8.1. LA DISOLUCIÓN DE LO AUTOBIOGRÁFICO.....                                 | 104        |
| 5.8.2. LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA SEGÚN VINCENT COLONNA.....                    | 108        |
| <b>6. PREHISTORIA Y PRESENTE DE LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA.....</b>             | <b>114</b> |
| 6.1. LA AUTOFICCIÓN ANTES DE LA AUTOFICCIÓN. EL SUEÑO COMO FICCIÓN DEL YO..... | 114        |
| 6.2. LOS PRECURSORES DE LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA.....                         | 120        |



|  |     |
|--|-----|
| 6.2.1. LUCIANO DE SAMÓSATA Y LA PROTO-<br>CIENCIAFICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA.....   | 123 |
| 6.2.2. DANTE ALIGHIERI: BAJADA AL INFIERNO DEL YO....  | 127 |
| 6.2.3. CYRANO DE BERGERAC Y <i>EL OTRO MUNDO</i> .....   | 129 |
| 6.2.4. DIEGO DE TORRES Y LAS CARTAS DEL MÁS ALLÁ...132   |     |
| 6.2.5. LA AUTOBIOGRAFÍA ONÍRICA DE GÉRARD DE NERVAL.<br><i>AURELIA</i> Y LA “GENEALOGÍA FANTÁSTICA”: UN CASO<br>EXCEPCIONAL..... | 136 |
| 6.2.6. EL INFIERNO EN LA TIERRA: NOVELA<br>AUTOBIOGRÁFICA DE AUGUST STRINDBERG.....  | 143 |
| 6.2.7. MAX BEERBOHM. AUTOCARICATURA, VIAJES EN EL<br>TIEMPO Y PACTOS FÁUSTICOS.....  | 149 |
| 6.2.8. JORGE LUIS BORGES. EL OTRO FRENTE AL<br>ESPEJO.....   | 154 |
| 6.2.8.1. LO FANTÁSTICO COMO REALIDAD.....  | 154 |
| 6.2.8.2. BORGES, PERSONAJE DE SU PROPIA<br>FANTASÍA.....   | 157 |
| 6.2.8.3. “EL ALEPH” Y EL VÉRTIGO FRENTE AL ESPEJO<br>INFINITO.....   | 161 |
| 6.2.8.4. “EL ZAHIR”. LA MONEDA DE LA LOCURA.....   | 167 |
| 6.2.8.5. “EL OTRO” Y LOS DOBLES BIFURCADOS EN EL<br>TIEMPO.....  | 170 |
| 6.2.8.6. “VEINTICINCO DE AGOSTO, 1983” Y EL<br>REGRESO DEL OTRO.....   | 177 |
| 6.2.9. <i>VALIS</i> . LA DUDA ONTOLÓGICA COMO SUBTERFUGIO<br>DEL YO EN PHILIP K. DICK .....                                      | 180 |

|  |            |
|--|------------|
| 6.2.10. MIRCEA CĂRTĂRESCU: EL ÚLTIMO ESCRITOR ONÍRICO.....   | 186        |
| 6.3. AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS MODERNAS EN ESPAÑA: SIGLOS XX Y XXI.....  | 208        |
| 6.3.1. RELATO HISTÓRICO DENTRO DE UN RELATO FANTÁSTICO. CARMEN MARTÍN GAITE: <i>EL CUARTO DE ATRÁS</i> (1978).....                   | 216        |
| 6.3.2. SOÑAR CON GORILAS. BIOGRAFÍA INVENTADA. GONZALO SUÁREZ. “GORILA EN HOLLYWOOD” (1980).....                                     | 221        |
| 6.3.3. LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD: MITO E INFANCIA. GONZALO TORRENTE BALLESTER: <i>DAFNE Y ENSUEÑOS</i> (1982).....                 | 225        |
| 6.3.4. LOS YOES IMAGINARIOS Y MÍTICOS. FRANCISCO UMBRAL: <i>PÍO XII, LA ESCOLTA MORA Y UN GENERAL SIN UN OJO</i> (1985).....         | 229        |
| 6.3.5. LA DESTRUCCIÓN DEL YO. CIENCIA-(AUTO)FICCIÓN Y POSTURA IRÓNICA. MANUEL VILAS: <i>LOS INMORTALES</i> (2012).....               | 239        |
| 6.4. AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS MODERNAS EN HISPANOAMÉRICA: SIGLOS XX Y XXI.....  | 244        |
| 6.4.1. EL ESCRITOR COMO FANTASMA FRENTE AL ESPEJO AUTOFICCIONAL DEL HORROR. PEDRO LUIS ALARCÓN: “ENTONCES LA BIBLIOTECA” (1995)..... | 253        |
| 6.4.2. UNA AUTOFICCIONALIZACIÓN PUNK EN CLAVE ONÍRICO-IRÓNICA. DALIA ROSETTI: <i>SUEÑOS Y PESADILLAS</i> (2016).....                 | 262        |
| <b>7. CÉSAR AIRA Y EL JUEGO INCESANTE DE INVENTARSE A SÍ MISMO.....</b>  | <b>270</b> |

|   |     |
|---|-----|
| 7.1. LA ESCRITURA INFINITA.....   | 271 |
| 7.2. EL PROCEDIMIENTO: ENTRE VANGUARDIA Y CANON<br>PERSONAL.....          | 275 |
| 7.3. LA FANTASÍA AIREANA.....   | 286 |
| 7.4. LAS MÁSCARAS AUTOFICCIONALES DE AIRA.....                            | 296 |
| 7.4.1. FICCIÓN DEL YO MINIATURIZADO: <i>EL VOLANTE</i> .....              | 310 |
| 7.4.2. PRIMER PASO PARA VIVIR EN LA FICCIÓN: “EL<br>ESPÍA”.....           | 323 |
| 7.4.3. YO SOY AIRA.....   | 327 |
| 7.4.3.1. LA NINEZ: EL ORIGEN DEL MITO, EL<br>NACIMIENTO DEL MONSTRUO..... | 329 |
| 7.4.3.2. EL ESCRITOR REINVENTADO.....                                     | 354 |
| 7.4.4. YO SOY OTRO: DEL MAGO AL DESCENDIENTE DE SÍ<br>MISMO.....          | 383 |

## **8. MARIO BELLATIN. LA ESCRITURA DEL YO COMO CIRCUITO. EL AUTORRETRATO GROTESCO.....**

414

|  |     |
|--|-----|
| 8.1. ESCRITURA DEL VACÍO, GRAFOMANÍA Y “ESPECTÁCULOS DE<br>REALIDAD”.....  | 419 |
| 8.2. LO RARO Y LO GROTESCO COMO AUTOCONSTRUCCIÓN DE LA<br>IDENTIDAD.....   | 426 |
| 8.3. LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE LO EXTRAÑO Y LO GROTESCO....  | 438 |
| 8.4. EL AUTORRETRATO GROTESCO.....   | 445 |
| 8.5. EL FRAGMENTO. <i>FLORES</i> : PÉTALOS DEL CUERPO-TEXTO<br>FRAGMENTADO.....                                  | 458 |
| 8.6. DEL FRAGMENTO A LO DEFORME. <i>EL GRAN VIDRIO</i> : ENTRE<br>EL AUTORRETRATO Y LA MÁSCARA CARNAVALESCA..... | 465 |

|   |     |
|---|-----|
| 8.7. LO DEFORME Y LA MUERTE. <i>DISECADO Y EL LIBRO</i><br><i>URUGUAYO DE LOS MUERTOS</i> ..... | 480 |
| <b>9. CONCLUSIONES</b> .....  | 500 |
| <b>10. BIBLIOGRAFÍA</b> .....   | 514 |
| 10.1. FUENTES PRIMARIAS.....  | 514 |
| 10.2. FUENTES SECUNDARIAS.....  | 517 |

## 1. INTRODUCCIÓN

Alain Robbe-Grillet, en su relato autobiográfico *Le Miroir qui revient* (1984), declaraba que en sus anteriores novelas no había hecho otra cosa que hablar de sí mismo y que la ficción funcionaba mejor como autorretrato del escritor que el propio relato autobiográfico. Miguel de Unamuno igualmente se cuestionaba sobre la relación entre vida y ficción en *Cómo se hace una novela* (1927), y dictaminaba que toda novela, toda obra ficticia, cuando es viva, es autobiográfica. Milan Kundera, por otra parte, también ha sostenido que todas las novelas tratan de descifrar el enigma del yo (2012: 37). En el prólogo a *El hombre perdido* (1947) Ramón Gómez de la Serna, firme defensor de la literatura de imaginación, escribía, desdeñando las historias realistas, que “la vida y la novela son una ilusión, la ilusión de encontrarse uno a sí mismo”. Traemos aquí estos cuatro ejemplos dispares pero atravesados por una idea común: la vindicación de la ficción como vehículo de expresión identitaria del autor, como recurso para proyectar el yo. La ficción, de este modo, se constituye como uno de los ejercicios más sugerentes de la creación literaria, y en la autoficción más alejada de los protocolos autobiográficos alcanza su máxima forma de expresión.

Sin embargo, no existe un estudio sólido ni extenso que examine los vínculos entre las expresiones literarias del yo y lo fantástico. Así que uno de nuestros propósitos principales consiste en ofrecer un estudio inédito al respecto. En ese sentido, estudiaremos aquí la autoficción como un fenómeno que hibrida formas dispares y que se establece, en menor o mayor grado, entre los polos de lo autobiográfico y lo ficticio. Los atributos referenciales, fácticos y realistas conviven con la invención, la fantasía y lo contrafactual. Nuestro

estudio, no obstante, solamente se preocupará de las relaciones que se establecen entre los relatos autoficcionales y la literatura de imaginación y su componente ficticio, en concreto, con la literatura fantástica, sin tener en consideración su relación con la escritura autobiográfica. Bien es cierto, que parte del sentido y naturaleza de la autoficción vienen dados por ser esta un fenómeno literario en el que la presencia del autor y elementos autorreferenciales condicionan y redefinen un nuevo “pacto ambiguo” de lectura, según la expresión de Manuel Alberca. De hecho, la autoficción adquiere y aumenta su carácter y efecto paradójicos debido a sus relaciones autorreferenciales. No obstante, como sabemos, ya existen demasiados estudios que se ocupan de distintos aspectos de la autoficción en relación con la autobiografía o que examinan esa naturaleza híbrida caracterizada por comprometer los límites entre lo factual y lo ficcional. Pero son escasos (por no decir nulos) los estudios dedicados a esta peculiar modalidad, la “autoficción fantástica”, y a día de hoy no existe ninguna tesis o estudio en profundidad que realice una aproximación a esta paradójica forma de autoficción. Este vacío crítico es, como decíamos, una de las justificaciones que alientan la realización de este trabajo. Queremos, en este sentido, aportar con esta tesis un estudio sólido en el que se analiza por vez primera la autoficción fantástica en la literatura en lengua española (centrándonos en dos autores destacados: César Aira y Mario Bellatin), considerando también manifestaciones en otros idiomas que sirven para comprender de un modo más general el fenómeno.

Para ello, en primer lugar, tratamos de demostrar la tendencia natural de los seres humanos a autoficcionalizar en clave fantástica. ¿Por qué esa inercia, necesidad o interés por incluirse el propio autor en historias

fantásticas? Seguramente porque los materiales que le provee su propia persona (identidad, rasgos, nombre...) son los más accesibles y cercanos a la hora de fabular. Para describir el desarrollo de este fenómeno que es la autoficción fantástica es necesario comprender cómo desde que el hombre ha tenido conciencia de sí mismo ha tratado de autorrepresentarse y plasmar su propia imagen a través de las distintas artes, valiéndose de las herramientas de la imaginación. Mediante la pintura alcanzó su máxima expresión autorreferencial en el autorretrato. Hay ejemplos de autorretratos en los que el autor ha acudido a su más delirante fantasía para esbozar su rostro: Jheronimus Bosco, en *El jardín de las delicias*; Marc Chagall volando en el lienzo *Sobre la ciudad* o Michel Ensor, quien en *Mi retrato en 1960*, se dibujó como un esqueleto, anticipando su futura cadavérica silueta. En el ámbito literario, además de la poesía o la filosofía como vehículos intelectuales de búsqueda interior, tanto la autobiografía como la autoficción han promovido discursos complejos para expresar, capturar e indagar sobre la identidad individual en un contexto imaginario. Es en este sentido cómo entendemos que la imaginación, fabricadora de fantasmas (*phantasmata*: de fantasía, imagen mental), logra hacer al creador verse a sí mismo pero transfigurado en otro. La literatura fantástica y la autoficción coinciden en que ambas parten de la premisa de mostrar algo que no es tal: este mundo es así pero no existe, y este soy yo pero no soy yo. Dentro de la obra de arte, el autor, como en los sueños, sufre (más bien se inflige) una metamorfosis, se convierte en un ser dual, participando de su doble ciudadanía del feudo de lo ficticio/imaginario y del mundo real/extratextual. La psicología, por otra parte, ha demostrado que la literatura, así lo sostenía al menos Sigmund Freud, sirve para dar rienda suelta

a nuestros deseos y frustraciones, es decir, “el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (Freud 1992: 135). La literatura fantástica del yo es, desde una perspectiva psicoanalítica, la forma liberadora de nuestros deseos, la construcción yoica de una realidad más amplia que la propia realidad racional. Es por este motivo que está tan ligada a los sueños, a nuestras proyecciones inconscientes y a la libertad imaginativa.

Si la autobiografía adquiere todo su sentido en la exploración mimética de la realidad personal y se cimienta en la reconstrucción del pasado objetivo y factual, la autoficción ha optado por un camino intermedio, lúdico, híbrido y subversivo, tomando como modelo estético la novela pero parapetándose (falsamente) en la retórica del relato autobiográfico. Por eso, creemos junto a Vincent Colonna y otros teóricos de la autoficción, que este fenómeno no es tan solo una modalidad dependiente de la autobiografía, sino que hunde sus raíces en una pulsión mucho más arcaica y está afiliada con la literatura de ficción, en concreto con la novela de imaginación. Desde estos presupuestos pretendemos con esta tesis aportar uno de los primeros estudios que examinen la autoficción sin considerarla una hermana de la autobiografía sino un fenómeno independiente vinculado con la literatura de ficción. De todas las obras literarias, por otra parte, las fantásticas son la que más se han apartado de los contratos miméticos y han encontrado su razón de ser en una indagación de las fronteras con la realidad y cuestionamiento del yo racional o la propia identidad humana. De este modo, consideramos que el estudio de un fenómeno como la autoficción fantástica nos resulte más que pertinente.



La autoficción fantástica, subversiva forma autonarrativa, supone un juego desrealizador, que emborrona los contornos del autor-personaje y lo muta en otra cosa (sin renunciar por completo a su propia identidad, por muy desfigurada que esta siempre resulte). Los atributos personales (el nombre suele ser el más frecuente) que el narrador-héroe todavía conserva en el relato le ayudan a preservar una identidad desdibujada y ambigua, que no renuncia del todo a la identificación, pero en clave lúdica, gamberra, onírica, antirrealista, demencial, grotesca o irónica. Estas versiones ficcionalizadas del yo a veces suponen una transformación total del autor en un avatar imaginario, pero siempre mantienen (por mínimo que este sea) un vínculo con el mundo extratextual y referencial, problematizando las relaciones entre la ficción y la realidad y potenciando el juego ilusorio de las identidades.

Las autoficciones fantásticas, entonces, responden más a una indagación literaria y lúdica sobre los poderes de la ficción que a una búsqueda personal-biográfica o histórico-factual. En el *juego de la autoficción* todo es posible, de hecho, esta “se caracteriza por la escenificación lúdica de la relación de un texto ficcional con su creador” (Toro 2017: 57), proposición que dentro de la esfera literario-fantástica cobra una mayor intensidad. El yo autoficcional, como vemos, es un elemento retórico que cuestiona y/o contradice los referentes, el basamento histórico y la propia realidad biográfica. El yo autoficcional incluso niega en ocasiones al yo autobiográfico que se busca a sí mismo o que trata de significarse mediante su experiencia vital. Más bien, este yo imaginario o fantástico que se despliega en el texto parece más preocupado por los límites de la realidad que de su propia identidad como tal. Las fronteras entre el mundo real y lo imposible, preocupación central en el

relato fantástico, son aquí, en la autoficción fantástica, también exploradas, pero desde la instancia yoica. El yo fantástico deviene, por tanto, un autoexplorador de estos límites, de sus implicaciones estéticas y ontológicas. Agotadas las posibilidades de la literatura realista o mimética, algunos escritores como César Aira, en busca de nuevas formas, optan por las autoficciones fantásticas como procedimiento estético, e introyectándose en la ficción subvierten el relato desde dentro, debilitando los límites entre obra ficcional y realidad. El profesor Domingo Ródenas recuerda, a propósito de la obra de Enrique Vila-Matas, de qué manera “en la primera mitad del siglo XX se impugnó la noción de realismo, mientras que en la segunda mitad se recusó la de realidad (en Casas 2012: 307). Si bien Vila-Matas no practica una escritura del yo fantástica sí que nos vale de ejemplo por cómo desafía las nociones de literatura realista y trata de desestabilizar en sus novelas las fronteras entre ficción y realidad, entre relato y vida. Desde estas novedosas instancias, se abre un debate fructífero en el que nuevas formas literarias se apropian del discurso realista y abren una brecha en la anquilosada literatura compartimentada en monolíticos géneros.

Para poder atender el fenómeno de la autoficción fantástica habremos de acometer un recorrido por los autores pioneros del fenómeno. En este estudio, por tanto, nos remontaremos hasta Luciano de Samósata, que con una fina inteligencia y desbordante ironía, se anticipó tanto a los escritores de ciencia ficción modernos como a los escritores de autoficciones fantásticas contemporáneos. También visitaremos la obra de Dante, quien autoconsciente, erigió un proyecto poético íntimo pero cósmico en el que la totalidad de su cosmovisión cristiana quedó registrada en un viaje por los laberintos de su

propio yo. Es este el tramo inaugural, en el que confluyen lo fantástico y lo autoficcional, del que partiremos, para avanzar hasta el núcleo de nuestro estudio. Y así, entender cómo se relacionan ambos registros, cuestionar su pertinencia y tratar de elaborar una teoría general que sirva de marco crítico para analizar ciertas obras.

Creemos pertinente dividir las autoficciones fantásticas, grosso modo, en dos grandes bloques: clásicas y modernas. Jorge Luis Borges se ubicaría en el centro, tanto por su estética renovadora, como por esos vínculos estéticos con sus predecesores tan decisivos en su obra. Las autoficciones fantásticas clásicas –Samósata, Bergerac, Diego de Torres Villarroel, Dante– según entendemos, se valían de la figura del autor como mero recurso para explorar temas religiosos, políticos, filosóficos o morales en una primera persona más reivindicativa que ficcional. El género fantástico es, recordemos, desde Rabelais a Philip K. Dick, pasando por Jonathan Swift o H.G. Wells, un elemento subversivo de primer orden que lanza afilados comentarios políticos y críticos al seno de la sociedad donde se inscriben sus autores. Se caracterizan, en este sentido, estas primeras tentativas fantástico-autoficcionales, por un elevado grado de ironía, a excepción de Dante, que para poder validar una narración fantástica del yo, incardinó su obra en lo lírico y lo religioso. Estas obras inaugurales, por tanto, privilegiaban el contenido de sus relatos sobre la presencia del yo o el desarrollo de su identidad en un contexto ficcional. Después de Borges, el autoficcionalizador en clave fantástica se preocupa más de los aspectos formales y estéticos. Además, es significativo cómo el yo que se inscribe en la diégesis narrativa funciona como un recurso de pleno derecho con el que se potencia el carácter fantástico del relato. Las autoficciones

fantásticas contemporáneas responden a un esquema posmoderno en cuanto a su dominante ontológica, marcadas por un cuestionamiento sobre los límites de la realidad (McHale 1987: 10), la tematización de la búsqueda de la identidad y una superación de géneros: realidad/fantasía, biografía/relato.

Desde Borges, el nombre del autor en un relato fantástico consigue desestabilizar una lectura novelesca, produciendo un grado de ambigüedad dirimido por el cuestionamiento entre los distintos niveles ontológicos. Las fantasías del yo se valen de distintos géneros. Desde la historia de terror, la ciencia-ficción, la fantasía onírica o lo grotesco, pero sin perder de vista una ambientación realista. Como señalaremos repetidamente en este ensayo, lo fantástico debe inscribirse en la realidad para dotarse de sentido; asimismo, observamos que lo autoficcional también se codifica por medio de una estética de lo real. No obstante, en este trabajo no pretendemos hacer una categorización de tipos de literatura fantástica o un análisis de la gradación de lo fantástico en las obras literaria que examinamos, ya que cualquier obra autoficcional basada en una poética antimimética nos resulta interesante y plausible para nuestro estudio.

Debemos subrayar que lo fantástico no nos parece que esté limitado al instante de la duda todoroviana ante el acontecimiento inexplicable, sino que cualquier expresión literaria no mimética o “distanciada”, según la terminología empleada por Darko Suvin en el ámbito de la ciencia-ficción, es susceptible de ser incluida en el corpus de las fantasías del yo. Suvin distingue entre dos tipos de ficciones: la que trata de reproducir escrupulosamente las texturas reconocibles por los sentidos, esto es, la realista; y la que se aleja de toda comprobación empírica: la “ficción distanciada” (Suvin 1977: 25). En general,

todas las obras autoficcionales fantásticas, ya sean vertebradas por una aguda ironía, por una especulación científicista sobre el futuro de la humanidad o por una poética de la ensoñación, responden a un mismo esquema poetológico: proponen una fuga o distanciamiento de la realidad racional y describen un mundo distinto donde el autor es un personaje que participa y/o recrea una realidad nueva, ya sea por simulación del mundo real o por invención de uno totalmente nuevo. En mayor o menor medida todas las autoficciones fantásticas responden a este modelo. Las fantasías delirantes aireanas, por ejemplo, no comparten la cosmovisión religiosa de Dante. Pero ambos escritores tienen en común su interés por autoproyectarse hacia un universo disímil al real, en el que cohabitan con seres imposibles (ya sean demonios, hombres de otra época, de ficción o androides parlantes) y en el que lo racional queda temporalmente abolida.

Aunque la materia autobiográfica se supone irreconciliable con lo fantástico, a lo largo del análisis del corpus que aquí proponemos mostraremos cómo sus vínculos promueven una lectura compleja. En realidad nos referimos aquí a “autobiográfico” en un sentido laxo, aludiendo a elementos autorreferenciales característicos de la autoficción pero que para nada demandan una lectura fáctica o amparada bajo los pactos de lectura autobiográficos. El yo narrador, artefacto que reconstruye su propia vida, como veremos, también es capaz de reescribirla teniendo en cuenta otros acontecimientos no-reales: sueños, fantasías, imaginaciones, visiones deformantes de la realidad, experiencias alentadas por estados de locura o por la alteración de la conciencia. Lo fantástico es transformado en el texto autoficcional en “experiencia real” del narrador, a la vez que la experiencia en

primera persona, al textualizarse, pasa a formar parte de lo fantástico. Esta simbiosis llevada a cabo entre lo referencial-realista y lo fantástico-imaginario se traduce en un “yo fantástico” que redimensiona y complejiza su naturaleza identitaria en el texto narrativo.

La presente investigación comienza con un capítulo en el que trataremos de definir qué es la autoficción para poder acercarnos histórica y conceptualmente a su variante fantástica. Aportamos, por tanto, una sistematización de las teorías sobre autoficción y su relación con lo fantástico, que no se ha efectuado a día de hoy. En ella revelamos vínculos entre ambos fenómenos y mostramos la confluencia de estos vínculos a través de un variado corpus, formado por obras poco o nada estudiadas hasta la fecha. Algunos autores, como Philip K. Dick o August Strindberg, de hecho, jamás se habían analizado hasta la fecha bajo este prisma. Entendemos la autoficción fantástica como el conjunto de textos, mayormente narrativos (cuentos, novelas, y excepcionalmente obras de teatro o poemas) en los que el autor se inventa una personalidad en un relato imaginario, en circunstancias imposibles de reconciliar con la realidad o con la lógica. Es decir, un personaje que puede ser identificado con el autor, normalmente porque comparten homonimia y/u otro rasgo común, es el protagonista de una historia fantástica o antirrealista. Por lo tanto, atenderemos aquellas historias autoficcionales que están más alejadas de su polaridad autorreferencial o realista, ya sea por medio de enunciaciones antirrealistas, contrafatuales, de ciencia-ficción, fantásticas, de carácter onírico o limítrofes con el absurdo. Nuestro marco teórico lo componen las propuestas de los críticos que con mayor acierto y rigor han explorado el

fenómeno de la autoficción: Vincent Colonna, Ana Casas, Toro Vera, Manuel Alberca, Philippe Gasparini o José María Pozuelo Yvancos, entre otros.

La autoficción concurre en ocasiones con ese otro fenómeno introducido por Gérard Genette: la “metalepsis de autor”, caracterizada por la intrusión del autor de una obra en el propio texto. Así que nos ha parecido conveniente prestarle atención a esta figura literaria en el tercer capítulo de esta tesis, teniendo también en cuenta la “Teoría de los Mundos Posibles” de Lubomir Doležel, ya que ambas visiones teóricas se complementan y nos permiten entender cómo funciona la construcción de mundos ficcionales, para así analizar los procedimientos narrativos con los que el autor se introyecta en ellos. El efecto fantástico –que más adelante examinaremos– producido por la ruptura de las fronteras de órdenes ontológicos, mediante la metalepsis y la autoficción, es uno de los primeros centros temáticos a analizar, y sobre todo, necesario para poder descifrar hermenéuticamente las fórmulas y mecanismos que rigen la autoficción fantástica.

Una de las prioridades teóricas de nuestro trabajo reside en cuestionar el yo como elemento decisivo de la autoficción. Así, en un cuarto apartado tratamos de poner nuestra atención en el Yo como figura textual, pero también ontológica, que vertebró la mayoría de las narraciones autoficcionales fantásticas. El Yo, como figura retórica, se transforma en un elemento de la narración ficcional-fantástica pero siempre conserva sus vínculos, aunque tenues y paradójicos, con la realidad extratextual. Estos vínculos, como se verá, son uno de los estímulos que potencian la fantasía y el efecto paradójico en este tipo de narraciones. En este cuarto apartado demostraremos cómo, a diferencia de los relatos literario-autobiográficos que reconstruyen la realidad

desde las experiencias factuales y vitales, los relatos autoficcionales “inventan su realidad” desde la ficción.

En el quinto capítulo tratamos de establecer los presupuestos teóricos básicos para comprender el binomio fantasía-autoficción. En primer lugar, ofreceremos una visión panorámica del concepto de lo fantástico, desde sus orígenes a nuevas formas en las que el género tradicional ha mutado: su análisis nos brinda el soporte teórico necesario para poder asimilar el sentido de las autoficciones fantásticas contemporáneas. Por eso, nuestro recorrido comienza repasando someramente las teorías sobre lo fantástico de los críticos canónicos del género (Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, Irene Bessièrre, Louis Vax, Jaimie Alazraki o David Roas), para después matizar nuestras conjeturas basándonos en las teorías que Vincent Colonna vierte sobre la autoficción, y que la desvinculan de lo autobiográfico para asimilarlas a la literatura de imaginación y por ende, a la literatura fantástica. En este sentido, trazamos por vez primera, un itinerario teórico, que trata de establecer un marco de estudio, que va desde lo fantástico hasta el yo autoficcional; un marco teórico indispensable para comprender el fenómeno de la autoficción fantástica.

El siguiente apartado de nuestro trabajo plantea una articulación de la genealogía de la autoficción fantástica. Si bien Colonna ya había llamado la atención sobre este fenómeno –y de hecho, basamos gran parte de nuestro estudio en sus aportaciones– todavía no se había elaborado una genealogía pormenorizada al respecto, sobre todo en autores de lengua española. Así, aquí planteamos un estudio diacrónico basado en la evolución del fenómeno de la autoficción fantástica bastante exhaustivo, en el que proponemos autores



jamás estudiados bajo la rúbrica de la autoficción fantástica; desde la Antigüedad, con Luciano de Samósata, pasando por el Renacimiento y el Romanticismo con autores como Dante y Gérard de Nerval, hasta llegar al siglo XX: August Strindberg, Philip K. Dick, Mircea Cărtărescu, entre otros. Posteriormente, llegaremos a un autor central: Jorge Luis Borges. También hemos prestado atención a autores peculiares que han pergeñado autoficciones fantásticas, como Philip K. Dick o el rumano Mircea Cărtărescu, quien construye toda su obra en torno al yo, sin perder de vista una visión fantástica de la realidad, imbricando sueños y autobiografismo. Para complementar nuestro análisis de la autoficción fantástica, hemos insertado dos ineludibles epígrafes sobre la autoficción fantástica hispánica que tratan de completar la casilla vacía que existía sobre este fenómeno en el campo de la teoría. El primero, sobre las “Autoficciones fantásticas modernas en España” y el siguiente dedicado a las “Autoficciones fantásticas modernas en Hispanoamérica”. De este modo examinaremos las obras y autores de autoficción fantástica en nuestro idioma. Estos capítulos, en concreto el segundo, son esenciales para contextualizar cronológica, estética y generacionalmente a los autores medulares de nuestro trabajo: César Aira y Mario Bellatin, y así situarlos en relación a su ecosistema literario, cultural y lingüístico.

Los dos siguientes capítulos, centrales en nuestro trabajo, exploran las obras autoficcionales fantásticas de los autores César Aira y Mario Bellatin, respectivamente, escritores, de reconocido prestigio internacional, traducidos a distintos idiomas y con una trayectoria avalada por un ingente corpus crítico. Autores, no obstante, que no han sido estudiados dentro de la tradición de la

autoficción fantástica. En el caso de César Aira, analizaremos primeramente su estética y procedimiento de escritura, la forma de autoficcionalizar del autor argentino y su peculiar manera de hacer literatura fantástica. En general, lo que aquí aportamos es el develamiento de los vínculos que se establecen en su obra entre fantasía y autoficción, y cómo César Aira consigue elaborar una poética muy personal en la que, mediante sus numerosas y heterogéneas enunciaciones literarias, logra inventarse a sí mismo. Su autofiguración pasa siempre por la autoparodia y la desestabilización de una lectura realista. De su ingente obra, hemos solamente traído aquí aquellas novelas no-realistas en las que el propio autor aparece como personaje autodiegético (*La serpiente*, *Cómo me hice monja*, "El cerebro musical", *El congreso de literatura*, *El juego de los mundos*) o heterodiegético, como es el caso de la novela *Las curas del doctor Aira*. Obras en las que además se juega con los géneros de la ciencia-ficción o el absurdo y que, a diferencia de las autobiografías, desmitifican la figura de autor. Hemos dispuesto las obras de César Aira siguiendo un ordenamiento que responde a su gradación autoficcionalizadora. Así, primero prestaremos atención a las autoficciones en las que Aira es, en la ficción, todavía el mismo Aira, ya sea como niño y posteriormente como escritor adulto. Y por último, las autoficciones en las que se distancia de sí mismo y muta en un Aira diferente, es decir, un Aira cada vez más alejado de su propio yo biográfico.

El apartado octavo está dedicado al autor mexicano Mario Bellatin que, por su propuesta vanguardista, basada, en parte, en una recurrente tematización del yo, nos ha parecido más que oportuno incluir en este estudio sobre las literaturas autoficcionales fantásticas. Un autor bastante estudiado pero que nunca se había sometido a un análisis bajo los protocolos teóricos de

la autoficción fantástica. Alejado de la literatura de ficción convencional, Bellatin realiza obras literarias performativas, en las que él mismo “actúa”, es decir, se inserta como personaje, en escenarios claustrofóbicos, siniestros, cerrados y tensos, caracterizados por atmósferas asfixiantes y lúgubres, en las que se tematiza lo informe y lo monstruoso, pero siempre sin perder el vínculo con la realidad autobiográfica del autor. Libros modulados por cierta violencia, por una estética de lo fragmentario, lo feo y lo lúgubre, en los que su propia identidad es redefinida desde la óptica de una autoficción extraña, macabra y sobre todo grotesca, y que permite al autor proyectarse en una autoimagen desfigurada, que avanza desde lo fragmentario hacia la tematización de la muerte, pasando por lo informe. Bellatin se inscribe en su propia obra como un ente de ficción, desplazando los significantes para dificultar la recepción de sus textos, proponiendo lecturas múltiples y complejizando su sentido. Así nos encontramos ante un fenómeno inusual de autoficción que no solo rehúye los códigos autorreferenciales y factuales sino que se ampara en una escritura fragmentaria que disuelve la identidad para luego reconstruirla con materiales heterogéneos, en un devenir autoficcional-textual. Pero, paradójicamente, esta desvirtualización de la identidad se complementa con una excesiva, incluso obsesiva, presencia del autor en sus propios relatos fantásticos, tensándose el pacto autoficcional hasta sus máximas posibilidades.

## 2. LA AUTOFICCIÓN

### 2.1. GÉNESIS Y REDEFINICIÓN DE UN TÉRMINO

En 1977 el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky acuñó el neologismo autoficción para denominar su novela *Fils*, definiéndola en términos de “una ficción de acontecimientos estrictamente reales”. Nace, al menos de un modo teórico, un “género mestizo en el que, contradiciendo a Philippe Lejeune, sí es posible que un héroe de novela lleve el mismo nombre que el autor” (Casas 2012: 10). Nos parece interesante resaltar en este estudio esa condición “mestiza”, híbrida, en la que, tanto elementos provenientes de la realidad del autor (auto-) como elementos ficcionales (-ficción) confluyen en este género, modalidad o “archipiélago”, denominado “autoficción” y que en palabras de Vincent Colonna (2004: 166), quien apela a su versatilidad, basa su fuerza estética en su ritmo, el uso de la metáfora, intertextualidad, polifonía.

La autoficción se presenta por tanto como un fenómeno o subgénero de naturaleza dúctil, en el cruce de varios géneros, bajo cuyo epígrafe se aglutinan obras de muy distintas naturalezas pero que poseen un denominador común: un personaje y narrador comparten homonimia (aunque no siempre, como después discutiremos) con el autor en una obra denominada novela (Lecarme 1993). Esta definición es bastante abierta y, como bien explica la profesora Ana Casas,

se acoge tanto a la definición minimalista de Doubrovsky, según la cual la autoficción sería una suerte de variante de la autobiografía, y (...) a la maximalista de Colonna, que pone el acento en la invención de una personalidad o existencia (Casas 2012: 21).

También, como tan diáfananamente ha descrito el profesor y teórico del tema Manuel Alberca, "...la autoficción da señales textuales o paratextuales inequívocas de cumplir el principio de identidad entre autor, narrador y personaje (A=N=P), identidad ratificada por el mismo nombre propio, que caracteriza al pacto autobiográfico y de las obras que a él se someten" (Alberca 2003: 31). Pero, como el mismo Alberca puntualiza, esta homonimia no siempre será, como veremos, síntoma de una correspondencia total entre el protagonista y el autor, sino, más bien, una transfiguración literaria (Alberca 2007).

Existe, a este respecto, un dilatado debate sobre la naturaleza de la literatura autoficcional. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo han señalado varias direcciones; en concreto, cinco. En general, constatan las diferentes posturas existentes según el grado de relación con el género autobiográfico, su emparentamiento con la novela autobiográfica o su independencia genérica. Así, el género, de difícil catalogación, ha sido considerado una variante ficcional de la autobiografía –Darrieussecq, Vilain–; un fenómeno ambivalente y de naturaleza híbrida –Alberca, Colonna–; un género que encuentra su sentido entre la autobiografía y la novela autobiográfica –Gasparini–; o una derivación de la novela autoficcional –Puertas Moya– (Toro, Schlickers y Luengo 2010). El profesor y crítico Vincent Colonna, quien apela a su versatilidad y ductilidad, no ha dudado en calificar la autoficción de nebulosa de prácticas emparentadas (Colonna 2004).

Serge Doubrovsky inauguraría, como ya indicábamos, a partir de su novela *Fils* (en concreto, con la propia denominación que el autor otorga a su

obra) esta modalidad híbrida, que si bien no es nueva en esencia, como desarrollaremos más adelante, sí que provoca una popularización del neologismo. “Autoficción” se vuelve un término que se extiende, a partir de entonces, “de manera ostentosa y se usa ya por doquier, tanto en las aulas universitarias como en ámbitos no académicos” (Casas 2012: 10). Doubrovsky, en un libro posterior, *Laissé pour conte* (1999), afinaría más si cabe la definición de autoficción, explicitando en la cuarta de cubierta del tomo que:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même (Doubrovsky 1999).

Así, Doubrovsky no solo remite a la naturaleza ficcionalizadora del género, sino que también aboga por la construcción fragmentaria de un relato que, como la propia existencia se compone de retales, de trozos. La referencialidad de la autobiografía queda desplazada por la irónica concepción del sujeto fragmentario. Más recientemente el autor francés, concreta Arnaud Schmitt, en una entrevista realizada por Philippe Vilain, llegaría a definir la autoficción como una variante posmoderna de la autobiografía (en Casas 2014: 48). En cualquier caso, lo que sí parece un hecho es que la experimentación novelesca, la pérdida de identidad del sujeto moderno y el destronamiento de la narración autobiográfica lineal coinciden en las últimas décadas del siglo XX.

En este sentido lo explica Bourdieu en un artículo titulado “La ilusión autobiográfica”:

Resulta significativo que el arrinconamiento de la estructura de la novela como relato lineal haya coincidido con el cuestionamiento de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significado y de dirección. Esta ruptura doble, simbolizada por la novela de Faulkner, *El ruido y la furia*, se expresa con total claridad en la definición de la vida como antihistoria que propone Shakespeare al final de *Macbeth*: «Es una historia contada por un idiota, una historia llena de ruido y de furia, pero vacía de significado.» Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia, que toda una tradición literaria no ha dejado ni deja de reforzar (Bourdieu 1997: 122-123).

Aunque el término autoficción fuese acuñado, como vemos, en 1977 en el marco que ofreció el debate sobre la autobiografía, pensamos con Vincent Colonna que su filiación está junto a la literatura de ficción, encontrando “precursores de la autoficción en la literatura española que se remontan a la Edad Media y al Renacimiento” (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 7). Vincent Colonna retrocede más aún, considerando al escritor sirio Luciano de Samósata como prototipo de la autoficción y figura ejemplar hasta la Segunda Sofística. Esta posición, no obstante, no elude las obvias conexiones entre lo autoficcional y lo autobiográfico, sino que nos permite ensanchar nuestra visión

de estudio sobre el fenómeno y constatar que “la creación y la evolución de la autoficción se relacionan desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad” (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 51). La palabra “juego” no es aquí gratuita. En cualquier caso, Colonna nos invita a reflexionar sobre el carácter inventivo de la literatura autoficcional, entendida como literatura de imaginación a la que no hay que indagar desde los parámetros de la referencialidad o lo autobiográfico.

El interés del propio autor por autorretratarse en sus obras, por tanto, tiene un origen incierto y difícil de localizar con precisión. En el Romanticismo se constata una clara crisis de valores sociales, culturales (revoluciones, ruptura con el Neoclasicismo) que concluirá con una búsqueda de la subjetividad, un retorno al yo y una resituación del individuo como centro del Universo y de la comunidad social. “El ser singular que se considera como individuo es y se mantiene como un centro de sentido, por más que necesite de una comunidad...” (Safranski 2012: 26). No obstante, “para el narrador del siglo XIX la autoficción era una posibilidad exótica, casi inverosímil y muy aislada (...); en cambio, para un autor actual, la autoficción es un ‘subgénero’, un posible registro, una técnica de escritura...” (Mora 2013: 135). Vicente Luis Mora sostiene, al igual que Ana Casas, que la autoficción, hoy día, ha pasado de ser un procedimiento renovador y original en el que destacaron en España autores como Miguel Espinosa o Juan Goytisolo, a convertirse en una plaga literaria (Mora 2013: 130).

A partir de los años 70 del siglo XX se experimentó un cierto auge de la literatura autobiográfica, centrada en la figura del artista-narcisista en las sociedades occidentales. Esto es debido, entre otros motivos, al prestigio de lo



individual y la necesidad de una literatura de nuevo cuño, que rompiese con la tradición decimonónica en la que la ficción novelesca parecía tener lugar en un ámbito estanco y totalmente separado de la realidad vivencial. Otro de los desencadenantes del auge de la autoficción podría deberse a que en aquellas mismas fechas “comienza a calar cada vez más hondo la idea postmoderna de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción no es tan tajante como se solía pensar antes” (Vander Berghe 2012: 266). Los límites entre géneros pierden su consistencia, y la inclusión del autor (o de otras personas reales o históricas) como personaje ficticio comienza a efectuarse como método innovador.

Según el profesor y crítico José María Pozuelo Yvancos, Doubrousky postula con la autoficción “la quiebra de la entidad en la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y, por consiguiente, del personaje y de la persona representada en ella” (Pozuelo Yvancos 2010: 13). De hecho, la identidad se constituye uno de los pilares que vertebran la ficción del yo, como se tratará de demostrar más adelante. En este sentido la autoficción es el espacio idóneo para la búsqueda, la reconstrucción o el juego del ocultamiento identitario del autor.

## **2.2. ENTRE LO AUTOBIOGRÁFICO Y LO NOVELESCO: EL PACTO AMBIGUO**

Cuando Philippe Lejeune, en su ensayo *El pacto autobiográfico* (1975), describió su conocida teoría sobre el pacto de lectura autobiográfico, estableció el punto de partida sobre el cual se articularía con posterioridad el fenómeno

teórico-crítico de la autoficción desde el marco que ofrecen los pactos de lectura.

El hueco que dejó entre las casillas de la novela autobiográfica y la autobiografía vino a ser completado por ese relato heterogéneo marcado por la ambigüedad: la autoficción, término de Doubrovsky, “quien se sintió inspirado a llevar este concepto a sus límites” (Eakin 1994: 19). No obstante, si bien es cierto que la autoficción nació, al menos como fenómeno teórico, del debate entre Doubrovsky y Lejeune, en el linde de lo autobiográfico, en la actualidad se ha consolidado más como uno de los tipos más habituales de ficción.

Según Lejeune el pacto autobiográfico establece un contrato entre el lector y el autor, siendo este último al mismo tiempo narrador y protagonista de la obra que suscribe. Manuel Alberca, quien a su vez acuña el término “pacto ambiguo”, haciendo un guiño y un homenaje a Philippe Lejeune, entiende, de hecho, las “novelas del yo” como una explotación y subversión de aquel otro pacto –el pacto autobiográfico– (Alberca 2007: 66), en la misma línea que Marie Darrieussecq, quien “considera la autoficción como una variante subversiva de novela en primera persona” (Alberca 2005: 7). Philippe Forest, también incide en que la “Novela del Yo” es un paso más en el devenir de los relatos autobiográficos y, en este sentido, considera la autoficción un movimiento moderno en cuyo espacio textual se abolen los géneros, se replantean las relaciones entre realidad y ficción y hace que la autobiografía entre en la era de la sospecha (en Casas 2010: 216).

Lejeune, no obstante, se ocupa más en sus ensayos sobre los relatos autobiográficos, ateniéndose a sus marcas referenciales y extratextuales, lo

que aplicado al ámbito de la autoficción resulta poco clarificador. Si bien llega a reconocer la originalidad de la autoficción de Doubrovsky en *Fils*, “también le perturba la ligereza con la que Doubrovsky trata la verdad referencial” (Eakin 1994: 20). En este sentido, opinamos que, si bien el nacimiento, más o menos, fortuito de la autoficción moderna ocurre en el seno de la teoría sobre lo autobiográfico, no debemos desatender su carácter autónomo, en tanto relato de ficción. La autoficción sería entonces un artefacto de ficción en el que el autor, o un alter ego del autor, entra en la escena textual (el término escena no es casual, ya que remite al teatro, a la proyección lúdica, a la ficcionalización de un autor transformado en personaje/actor).

La autoficción, nos recuerda Manuel Alberca en su ensayo *El pacto ambiguo* “se encuentra ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizadas por la crítica literaria formalista” (Alberca 2007: 31). La realidad, filtrada en el relato por la mirada –subjetiva, ambigua o poco fiable– de un narrador en primera persona parece desfigurarse. Entre el pacto autobiográfico y el novelesco se llena de sentido el pacto ambiguo que apela a su naturaleza híbrida y por tanto menos restrictiva. Entre ambos pactos –el autobiográfico y el novelesco– “existe un amplio repertorio de relatos que no son ni lo uno ni lo otro” (Alberca 2007). Hay un interregno que acapara un sinfín de textos mixtos en los que lo ficticio y lo factual tejen sus muy variadas y diversas tramas, aunque por lo general lo ficticio suele succionar los elementos referenciales. En el siguiente cuadro, extraído directamente del trabajo de Manuel Alberca (2005: 119) se ilustra con bastante claridad el lugar que ocupa la autoficción respecto al resto de obras literarias, todas acogidas según sus correspondientes pactos de lectura:

| PACTO AUTOBIOGRÁFICO                                     | PACTO AMBIGUO   | PACTO NOVELESCO                                  |
|--|---|--|
| Memorias autobiográficas                                 | Autoficción   | Novelas, cuentos                                 |
| 1. A=N=P (Identidad)<br>2. REF. EXTERNO<br>(- Invención) | 1. A= N= P<br>(Pacto autobiográfico)<br><br>2.FICCIÓN (Pacto novelesco) | 1. A≠ N A≠ P<br>2. REF. TEXTUAL<br>(+ Invención) |

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

La autoficción, en cualquier caso, funciona como un espacio elástico, adaptativo y fronterizo, en medio del cruce de caminos de dos pactos de lectura, en principio, antagónicos: el pacto autobiográfico, formulado por Philippe Lejeune en 1973 en la conocida revista *Poétique*, y posteriormente desarrollado en *Le pacte autobiographique* (1975); y el pacto novelesco o de ficción. Dentro de este espacio literario, no obstante, no existen dos esferas distintas y estancas que contienen lo real-autobiográfico, por un lado y lo ficticio-inventado, por otro. Que la autoficción se halle enclaustrada entre estos dos polos, a priori opuestos, no es óbice para que su naturaleza sea proteica y se nutra y participe de ambos sin conflicto. Estos dos pactos de lectura no son, como veremos, irreconciliables. Al contrario, “esta supuesta oposición se

supera en el texto, del que resulta un objeto que enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario” (Alberca 2007: 61).

En definitiva, tanto lo factual como lo imaginario o ficticio adquieren en el texto literario una categoría ontológica análoga. Se rompe el contrato mimético, la literatura no aspira a ser fiel reflejo de la realidad que la contiene, ya que lo real y lo supuestamente autobiográfico, al confluir con hechos ficticios e inventados comprometen el pacto de lectura, lo dinamitan. La autoficción, explica de nuevo Manuel Alberca, “propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal, basada en el principio de verosimilitud y otra referencial de acuerdo con las claves de la verosimilitud y la correspondencia extratextual” (Alberca 2005: 12).

En cualquier caso, carece de relevancia preguntarse qué hay de “real” dentro del texto autoficcional que estamos leyendo, en tanto en cuando este se inscribe en lo fictivo, como el propio Lejeune ha venido a señalar: “El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia” (Lejeune 2005: 27).

Vincent Colonna, en *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, señala esta ventaja que el protocolo de lectura autoficcional procura, y cómo esta categorización consigue hacer visibles muchas obras, entre la autobiografía y la novela, entre lo factual y la fantasía, que de otro modo pasarían desapercibidas o ignoradas. “Esta mitomanía literaria deviene un instrumento de lectura prodigioso, tanto macroscópico como microscópico que permite reconsiderar fenómenos de escritura aparentemente marginales” (Colonna

2004: 13-14). Aquí enfatiza Colonna un paradigma de lectura ambicioso y para nada restrictivo a través del cual la autoficción es “redescubierta” y desvela al lector, y al crítico, matices nuevos.

También resulta de gran ayuda regresar al término de Lecarme, que de un modo coercitivo pero cabal, consideramos, aunque con reservas, que resulta bastante clarificador: “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” (Lecarme 1993: 227). Cabría matizar que además de novela, como demostraremos más adelante, y sin salirnos de los géneros estrictamente literarios, también es posible encontrar elementos comunes de la autoficción en relatos breves, *nouvelles*, obras de teatro o cuentos ensayísticos: Borges, Max Beerbohm, Mario Bellatin o César Aira. Por otro lado, también tendremos más adelante ocasión de mostrar otras modalidades de relatos autoficcionales en los que el narrador es anónimo, o en los que se acude a la tercera persona, por lo que la estricta terna, propuesto por Lecarme, autor-narrador-protagonista, se ve truncada.

En definitiva, podemos aventurar, a tenor de las distintas definiciones que existen respecto al término autoficción, que esta consiste en un fenómeno o modalidad literaria, mayormente en prosa y de carácter narrativo, en los que confluyen elementos ficticios y elementos autobiográficos. Como se desprende de la tesis doctoral del profesor Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989), el término es heterodoxo y lábil, y permite acoger bajo su denominación a autores tan disímiles como Gombrowicz, Luciano de Samósata, Dante, Céline o Borges.

Philippe Gasparini señala que el término autoficción ha conseguido dejar obsoleto el pacto de lectura “al autorizar una literatura del yo sin referencia a la noción de verdad” (Casas 2012: 178). Las fronteras entre texto y vida, entre literatura de ficción y biografía, se tornan frágiles, inestables y toda tentativa taxativa de definición queda, a priori, en una aproximación provisional.

Haciendo referencia a las tesis y a la obra de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, Alberca desarrolla ampliamente su teoría bajo el título de *El pacto ambiguo*, teniendo como horizonte y base las teorías de Lejeune y tratando de completarlas. *El pacto ambiguo*, por lo tanto, trata de dar cuenta de las autoficciones, “novelas del yo” que parecen biografías o/y biografías que parecen novelas; de aparatos de ficción que se encuentran acoplados entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico. En este intersticio, Alberca analiza la anatomía de ciertas obras y sus características, tomando en cuenta las formas y grados de ambigüedad o la equidistancia que estas obras novelescas muestran respecto a los dos grandes pactos que las flanquean.

Manuel Alberca divide las autoficciones en tres tipos. Las biográficas, autobioficciones y autoficciones fantásticas.

Las primeras, las **autoficciones biográficas**, son las más cercanas a la propia autobiografía. El escritor es el protagonista del relato y la ficción está atenuada y eclipsada por la presencia referencial y autobiográfica. Muchas veces, a pesar de ser presentadas como novelas, están más cerca de la autobiografía, y, en ocasiones, si no fuesen presentadas como novelas podrían pasar por autobiografías. El autor está en el centro de la historia y “es el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa” (Alberca 2007: 182).

Los autores que Manuel Alberca cita a modo de ejemplo de este espécimen de novela autobiográfica, se encuentran Julio Llamazares y su novela *Escenas de cine mudo* (1994) y Sonia García Soubriet, autora de algunos libros autoficcionales como *Bruna* (1990) o *La otra Sonia* (1987). Para poder aclarar las afiliaciones de estas obras al género autoficcional, Alberca ha de recurrir a elementos referenciales, ya que el peso de lo autobiográfico condiciona su naturaleza. El estilo que predomina en este tipo de autoficciones suele ser confesional y estar marcado por la verosimilitud, ya goce esta de una referencialidad más o menos precisa. En ocasiones este tipo de obras “toman la forma del relato de infancia” (Alberca 2007: 184), rehúyen la ficcionalidad y suelen idealizar la imagen del autor.

Otras obras están situadas en medio del espectro autoficcional, son denominadas por Alberca **autobioficciones** y apelan más que las autoficciones biográficas a la invención y a su naturaleza imaginaria. Ejemplos de autobioficciones serían, según Alberca, *La tía Julia y el escribidor* (1977) o *La velocidad de la luz* (2005), de Mario Vargas Llosa y Javier Cercas, respectivamente. Son obras de ficción que aún mantienen cierto apego por la realidad, se alejan de lo estrictamente autobiográfico sin llegar a ser puras fantasías, “caracterizándose por su equidistancia con respecto a ambos pactos (...)” (Alberca 2007: 194). No son memorias ni autobiografías vergonzosas ni escondidas, explica Manuel Alberca. En ellas los autores comparten homonimia con el narrador-protagonista, pero mediante la reutilización de experiencias vitales de los escritores se reconstruyen narraciones ficticias, entremezclando realidad y ficción en “un afán de fomentar la incertidumbre del lector” (Alberca 2007: 195).



Las últimas, que son las que más nos conciernen aquí, son las que denomina –tomando el término prestado de Vincent Colonna– **autoficciones fantásticas**. Son aquellas obras, generalmente novelas, que se alejan de un pacto de lectura realista, pero que mantienen lazos, a veces débiles y remotos, con la novela autobiográfica. Aquí, destaca Alberca, lo importante no es tanto lo autobiográfico sino la invención; el autor se aleja de su realidad autobiográfica y anuncia un relato en el que es el héroe pero que nunca le ha sucedido (Alberca 2007: 190). De esta misma opinión es Domingo Ródenas de Moya, para quien la autoficción no deriva de la autobiografía “sino de la novela, lo que implica una suspensión de todo principio de veracidad” (Casas 2014: 17). El autor se inventa un alter ego, cuyo nombre coincide con el suyo pero que vive una serie de acontecimientos en los que el lector pronto advertirá que poco o nada tienen que ver con la realidad. A veces porque las aventuras propuestas son inverosímiles, otras porque son imposibles, antirrealistas o grotescas. También, en determinados casos, porque apuntan a un relato mitificador del escritor/personaje, como sucede en la obra novelística de Francisco Umbral.

Estas obras están caracterizadas por la fuerte irrealidad que las nutre. El tono suele imitar al autobiográfico pero las peripecias del narrador se muestran difíciles de dar por ciertas. No obstante, el sosias grotesco, el doble imperfecto que encarna al personaje y narrador también representa al autor (Alberca 2007). Como ejemplos de autoficciones fantásticas, Alberca cita *Cómo me hice monja* (1993), de César Aira; *Finalmusik* (2007), de Justo Navarro; y varias obras de Francisco Umbral: *Las ánimas del purgatorio* (1982), *El hijo de Greta Garbo* (1982), o *Los cuadernos de Luis Vives* (1996). Francisco Umbral se vale de un estilo poético muy marcado, esbozando unas memorias fingidas, en las

que evoca la infancia y la mitifica, y que generan más la expresión de una experiencia interior y lírica que un relato puramente autobiográfico. Son libros muy personales e intimistas en los que “desrealiza o sublima lo vivido” (Alberca 2007:193).

Cataloga Manuel Alberca en su libro, a propósito de la autoficción fantástica, también a Gonzalo Torrente Ballester, quien en su novela *Dafne y ensueños* (1983) construye un relato de carácter semiautobiográfico con elementos mitológicos, oníricos y legendarios intercalados con capítulos testimoniales “donde se yuxtaponen nebulosas historias mágicas, la búsqueda de Dafne o la modificación del resultado de la batalla de Trafalgar” (Alberca 2007: 194).

### **2.3. LA POSIBILIDAD DE UNA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA**

Ana Casas, desde una posición muy rígida, sostiene que los términos autoficción y fantástico son fundamentalmente excluyentes y raramente confluyen en un mismo texto. En la mayoría de obras que menciona en su artículo *Fantástico y autoficción: un binomio casi imposible*, tan solo considera “El Aleph”, de Borges y *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité como ejemplos claros de autoficciones fantásticas. De las demás obras comentadas, entre las que se encuentran *Finalmusik*, de Justo Navarro; *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral o incluso *Cómo me hice monja*, de César Aira concede que contengan elementos antirrealistas o que se acerquen a la narración contrafactual (Casas 2015: 88). Pero no admite que sean autoficciones fantásticas, término este defendido por Vincent Colonna, alegando que “las rupturas entre lo real y lo ficcional no tienen como fin

desestabilizar los límites ontológicos de lo que consideramos realidad” (Casas 2015: 92). En este sentido, disentimos ante una posición tan rigurosa porque la profesora Ana Casas atribuye al propio texto o al autor del texto una intencionalidad (o falta de ella), y supedita a esta función extratextual, el propósito de “desestabilizar los límites ontológicos”, la atribución de la categoría de autoficción fantástica. No obstante, concede, siempre teniendo como horizonte las limitaciones que el término “fantástico” ofrece, la viabilidad de otra terminología como “autoficción imaginaria”. Nosotros queremos, como ya habíamos advertido (y como después discutiremos), tomar el término “fantástico” en un sentido muy amplio. Además, consideramos que lo fantástico, y en especial lo neofantástico, explora con el lenguaje nuevas formas literarias (“lo fantástico [en lo neofantástico] se desarrolla sobre todo en los recursos lingüísticos de la composición textual” (en Toro 2017: 198), se enmarca en una corriente innovadora, a veces autorreflexiva y de autofiguración, en la que el autor se incluye a sí mismo en el relato –fantástico, grotesco, antirrealista– para culminar así el proceso de creación literaria. Es por lo tanto la nuestra una visión más amplia respecto a lo fantástico y no limitada por la cláusula todoroviana de incertidumbre o una concepción de rígidas fronteras entre los estatutos ontológicos del mundo real y mundo no-real.

Además, creemos que definir y, por lo tanto, acotar lo fantástico es tan espinoso como controvertido. Pampa O. Arán al, recoger algunas líneas teóricas de Rosemary Jackson respecto a la dificultad de ofrecer una definición respecto al término, escribe:

Jackson señala inicialmente la dificultad de dar una definición adecuada del fantástico como forma genérica y

es por eso que utiliza el término “fantasy” para referirse a una *amplia variedad literaria que rechaza la representación realista* y que abarca multiplicidad de territorios diferentes del humano en franca violación de los supuestos dominantes (Arán 1999: 94, la cursiva es nuestra).

No obstante, tanto en el corpus analizado por Ana Casas, como en el de otros autores, encontramos algunas omisiones, tales como ciertas novelas del escritor mexicano Mario Bellatin; o de César Aira (de quien principalmente los estudios se han centrado en *Cómo me hice monja*: Alberca, Pron, Vanden Berghe, Decock, entre otros); o en célebres cuentos de Borges como “El otro”, incluido en *El libro de arena* (1975).

#### **2.4. LAS FIGURACIONES DEL YO SEGÚN JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS**

Sin alejarnos del nutrido árbol genealógico de las obras autoficcionales, encontramos novelas del yo en las que el autor no opta por nombrar a su narrador como a sí mismo, por lo que en principio estarían fuera del espectro de la autoficción. Obras fronterizas entre la autobiografía y la novela como las de los escritores Enrique Vila-Matas y Javier Marías ofrecen un buen ejemplo al respecto. Alberca considera estos casos como excepcionales. Se trata de autores que se valen de los mecanismos de la autoficción –uso de la primera persona, rasgos comunes entre narrador y autor, ambigua referencialidad–, que fuerzan sus límites y consiguen que la credibilidad del lector sea socavada (Alberca 2007: 137).

Estas novelas, en la que el autor se inventa un narrador que funciona como un trasunto de sí mismo pero ficcionalizado, son denominadas y analizadas por el catedrático José María Pozuelo Yvancos como Figuraciones del yo. Pozuelo Yvancos dedica un extenso ensayo a estos dos autores; pone el acento de su tesis en la no-referencialidad de los narradores, alude a su carácter ficcional e invita a obviar, cuando tratamos de analizar sendas obras, su carácter referencial, porque esto supondría “ignorar su estatuto de palabra imaginaria, que en cuanto ficciones tienen” (Pozuelo Yvancos 2010: 21). También se pregunta Pozuelo si sería posible combinar una voz personal que no fuese biográfica (en Casas 2012: 68). La conclusión que se dirime de tal cuestión resulta afirmativa: sí es plausible, razona Pozuelo, una voz reflexiva (comúnmente asociada al ensayo, una voz pensante y metanarrativa), una voz *figurada* que pertenece al autor pero a la vez le es ajena.

Además, José María Pozuelo rastrea la etimología del término ‘Figuración’ en distintas fuentes lexicográficas, constatando su vínculo con otros vocablos: aparentar, fingir o imaginación. A través de este muestreo, Pozuelo Yvancos justifica el margen de invención que estos tipos de novelas del yo se permiten, tomando distancia con el pacto autobiográfico. En definitiva, la “Figuración”, como la entiende este crítico, –de igual modo que las autoficciones–, permanece vinculada “con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación” (Pozuelo Yvancos 2010: 23).

## **2.5. HACIA EL LADO DE LA INVENCIÓN**

En cualquier caso, la autoficción, oscilando en mitad de lo autobiográfico y lo ficcional, se desplaza con más inercia hacia la invención, se aleja de lo

biográfico aportando un sinfín de posibilidades narrativas e interpretativas. Aunque su origen etimológico se produzca en el debate entre Lejeune y Doubrovsky, es decir, en la misma encrucijada de lo autobiográfico “hay mucha más ficción en la autoficción que en la escritura autobiográfica, incluso en buena parte de las novelas autoficcionales, la única referencia entre el autor y el personaje es la identidad del nombre, siendo todo lo demás absolutamente inventado...” (Mora 2014:134). Marie Darrieussecq, por su parte, observa que:

la autoficción se inclina antes del lado de la ficción que del lado de la autobiografía, porque no se trata, como podría darlo a entender la fórmula arrancada de su contexto, de escribir su vida ‘aliñada de ficción’, sino pura y llanamente de ‘ficcionalizar’ una vida (...) es decir, de inventarse una ‘autobiografía’ por entero (en Casas 2012: 66).

Esta misma distensión y distanciamiento de la autoficción con la narración autobiográfica la expresa José Amícola cuando señala que “contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera de texto, la autoficción tiende al otro extremo” (Amícola 2008: 8). Si bien Amícola parece denotar un desinterés por las marcas extratextuales, que tan negativamente afectan a la riqueza de la ficción, Darrieussecq va más allá, trata de liberar el término de las constricciones impuestas por un pacto de lectura autobiográfico y referencial, esgrimiendo que la escritura autoficcional “siempre es ambigua”, “indecible” e “ilocutivamente no comprometida”.

No podemos tampoco obviar el carácter lúdico de todo artefacto literario. La literatura de ficción es un juego, y la autoficción, un juego en el que el

escritor se sitúa como participante activo dentro del relato. La ambigüedad apela, por tanto, al lector implícito a acogerse a un “pacto lúdico” que le propone el autor (implícito).

Como escritura lúdica, la auto(r)ficción muestra cierta afinidad con el juego. El disfraz de lo auto(r)ficcional de un personaje ficticio como autor, o el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética *en vivo* y el placer de la encarnación y del disfraz que le es inherente (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 16).

### **3. DE LA TEORÍA DE MUNDOS POSIBLES A LA TRASGRESIÓN DE SUS FRONTERAS**

#### **3.1. MUNDOS DE FICCIÓN**

El concepto de Mundo Posible, proveniente de la filosofía leibniziana, ha tenido un fuerte arraigo en el marco de los estudios narrativos y literarios, como demuestran los estudios de Mary Louis Pratt, Käte Hamburger, Lubomir Doležel, Gérald Genette, Umberto Eco, Thomas Pavel, José María Pozuelo, Tomás Albaladejo, entre los principales estudiosos. En la teoría de Mundos Posibles se postula la existencia de mundos paralelos al real, en oposición al rígido concepto de mundo único y de “términos vacíos” de Russell, quien afirmó que el único mundo era el real. Por el contrario Doležel sostiene que “el universo del discurso no se limita al mundo real sino que se extiende sobre incontables mundos posibles, mundos que no están en la realidad” (Doležel 1999: 30). Estos mundos se corresponden a universos que el hombre crea mediante su actividad artística, es decir, son escenarios subjetivos, artefactos producidos por actividades estéticas, constituidos por sistemas semióticos, como puede serlo el lenguaje (Doležel 1999).

El texto literario es, por tanto, un mundo ficcional en el que todo acontecimiento es plausible, en el que las reglas fenomenológicas de nuestra realidad no ejercen fuerza alguna, o al menos, no son compartidas en un régimen de paridad. Doležel insiste en este sentido y explica que el mundo ficcional es ilimitado y para nada tiene que ajustarse a las estructuras del mundo real (Doležel 1999: 40). En base a esta conjetura se sostiene nuestro trabajo teórico, ya que entendemos que al trasvasar al texto cualquier relato,



por muy autoficcional que sea queda inmediatamente liberado de la tiranía de la realidad y de sus reglas.

### **3.2. MUNDOS PROPIOS PERO ABIERTOS**

Entre las características que Doležel registra respecto a la semántica de los mundos posibles, una consiste en la posibilidad de acceder a ellos desde el mundo real (1999: 42). Evidentemente la inmersión de un lector, autor u otro elemento del mundo real a un mundo ficcional se realizará mediante canales semióticos. La frontera entre los diferentes estatutos ontológicos – realidad/ficción, texto/mundo– es franqueada por un personaje real mediante su transformación en un doble, un avatar, “modelado de cualquier manera posible que elija el creador de ficciones” (Doležel 1999: 44). Vincent Colonna, no sin cierto grado de ironía, apunta en esta dirección cuando comenta que el libro ya no es un cementerio en el que los nombres están en lápidas sino una especie de feria en la que los vivos deambulan (Colonna 2012: 101).

En el caso de la autoficción, cuando el autor se desliza e introduce en su propio relato asistimos a una duplicación fantasmática de este. El escritor se desdobra y deviene un ser especular que actúa en la trama novelesca y al mismo tiempo planea sobre ella, la escribe y la altera desde adentro, la posibilita en el ejercicio mismo de la construcción literaria, entendida como juego de alteridades establecido entre los límites de lo fictivo y lo extratextual. Esta acción, que puede tener lugar en distintos grados y niveles, recibe el nombre de metalepsis.

Esta característica de apertura que ofrece el mundo ficcional nos permite comprender la dialéctica que se produce entre el universo textualizado y el

extratextual, cómo el autor trasgrede las fronteras de la ficción y accede al relato. La autoficción se constituye precisamente gracias a este recurso retórico en el que un personaje-narrador no nace y muere en el texto sino que tiene un origen más allá de él y por tanto, al acabar el relato, el lector no puede obviar que continuará existiendo en el mundo real. Ese efecto de extrañamiento, básicamente semántico pero que acaba por tener efectos psicológicos y emocionales en el lector, es uno de los principales motores que promueven una lectura fantástica de las ficciones que aquí nos disponemos a examinar.

### **3.3. METALEPSIS NARRATIVA: EL SALTO DE LA REALIDAD A LA FICCIÓN**

Para teorizar sobre el acontecimiento autoficcional es necesario consignar en este debate el concepto de metalepsis. “La metalepsis narrativa se define como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis” (Lutas 2009). El término fue introducido por Gérard Genette en su obra *Figuras III*, quien la definió como “toda intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o a la inversa” (Genette 1989: 244). También, años más tarde, y tratando de abarcar otras formas de ficción además de la literaria, redondearía su aserto, definiéndola como una forma de “transgredir el umbral de representación” (Genette 2004: 15-16). Genette amplió su campo de estudio y aplicó sus tesis a otras parcelas artísticas además de la estrictamente literaria: “...y digo ‘representación’ para abarcar a la vez el ámbito literario y algunos otros; pintura, teatro, fotografía, cine y, sin duda, alguno que ahora no recuerdo” (Genette 2004: 15).

No obstante, y a pesar de la insistencia de muchos autores por reducir estos juegos interficcionales a la estética posmodernista, Vincent Colonna señala que la metalepsis es tan antigua como la propia literatura. En “El pescador”, un relato de Luciano de Samósata, ya se puede constatar este procedimiento. En este cuento, según explica Colonna, su autor hace resucitar a personajes de otro diálogo satírico (Genette 2012: 109). De este modo, se establece una relación intertextual en la que las fronteras, supuestamente “cerradas” de una narración, son franqueadas. Pero lo que es también interesante es que esta “figura del discurso” también consigue crear una realidad imaginaria nueva: “Cette ‘figure d’expression’ a ainsi la caractéristique essentielle de franchir allègrement la frontière qui sépare la représentation et la réalité, de combler l’écart qui fonde par convention la possibilité de créer des réalités imaginaires” (Colonna 1989: 302-303).

Si bien muchos autores han hecho uso de la metalepsis, en mayor o menor grado, no será hasta Miguel de Cervantes, expone Colonna, en concreto en *Don Quijote*, cuando mayor peso en la narración adquiera dicho procedimiento. “A partir de Cervantes la metalepsis de autor se enriquece con esos vértigos ontológicos y esas paradojas lógicas que tanto excitarán el ingenio de los escritores” (Colonna 2012: 112). Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro, aunque quizá sea más evidente que existe en *Don Quijote* una puesta en abismo (el libro dentro del libro) que una verdadera metalepsis (el autor dentro del libro). En “Magias parciales del Quijote”, el conocido texto de Jorge Luis Borges, incluido en *Otras inquisiciones* (1952), el escritor argentino expone esta circunstancia:

En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la Galatea de Cervantes, (...) También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo (Borges 1997: 669).

La conclusión final de Borges, en línea con su pensamiento, según el cual, la realidad es indescifrable y caótica, y toda manifestación literaria trata de explicar o justificar la existencia de un mundo mágico totalizador, es la siguiente: “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Borges 1974: 669). Esa inquietud que reconoce Borges es la que provoca el *parasitismo semántico* (Dällenbach 1991: 59), es decir la multiplicidad de significados que provoca un texto subsumido por sí mismo. También se ha referido a este fenómeno inquietante Vera Toro (2017: 81), quien para explicar el efecto que produce la intrusión del autor en el texto se vale del término, usado por David Lodge, cortocircuito (*short circuit*), expresión que también ha usado McHale: “The level of the fictional world and the ontological level occupied by the author as maker of the fictional world collapse together; the result is something like a short-circuit of the ontological structure” (McHale 2004: 213).

Más adelante, concluye Colonna, el recurso de la metalepsis se cultivará con cierto interés en el Romanticismo alemán (E.T.A. Hoffmann y Jean Paul son grandes ejemplos), hasta que Pirandello revolucione el teatro por este medio, y Borges, Italo Calvino y Julio Cortázar lo conviertan en paso obligado de su arte (Colonna 2012: 113). Es en efecto el cuento “Continuidad de los parques” de Cortázar un texto paradigmático en el que la metalepsis cobra una relevancia singular. En él, como se recordará, el protagonista es asesinado por un personaje de una novela que está leyendo, difuminándose, por lo tanto, las fronteras entre ficción y realidad diegéticas.

Posteriormente las teorías posmodernistas incidirían en su preocupación por la metalepsis narrativa, en concreto los estudios que brinda Brian McHale, ya que en su práctica se puede asimilar a la ruptura de órdenes ontológicos entre mundos fictivos. En *Postmodernist fiction* (1977) McHale examina el efecto de cajas chinas (*chinese-box*) y metaléptico en distintas obras literarias, desde el famoso cuento cortazariano a novelas de Muriel Spark, Vladimir Nabokov y otros.

En obras como “The Kugelmass Episode”, relato de Woody Allen incluido en la antología *Side effects* (1980), el protagonista entra en la novela de *Madame Bovary*, tiene un romance con la heroína flaubertiana e incluso logra transportarla consigo al siglo XX. En una cinta de 1985 del mismo director norteamericano, *La rosa púrpura del Cairo*, se desarrollará la misma idea y se plantearán asimismo nuevas trasgresiones entre los distintos estatutos ficcionales. Los protagonistas de una película establecen contacto visual y físico con los asistentes a la sesión de cine en la que dicha película se está proyectando. El protagonista-personaje, no el actor real que lo encarna, logra

escapar de su mundo de ficción (la película dentro de la película) y acceder a la *realidad*. En ella se encontrará, entre otras personas, con el ser de carne y hueso, el actor que le encarna en la pantalla. Este trata de convencer a su alter ego ficcional, su personaje, para que vuelva al universo cinematográfico del que proviene para que su carrera actoral no se vea menoscabada. Los niveles de “realidades” superpuestas consiguen hacer explotar el estatuto de realidad, y producen un vértigo de gran intensidad narrativa ya que, no lo olvidemos, la historia de Woody Allen se desarrolla en una película que muchos espectadores habrán visionado en una sala de cine. El mundo del cine, debido a su faceta audiovisual, de hecho, se presenta como un espacio idóneo para establecer estos juegos metaficcionales, en los que se cuestionan los límites de la realidad. Gérard Genette recuerda otro caso:

En una película de Jerry Lewis, *The Family Jewels* [Las Joyas de la familia, 1965), Jerry es oficial de abordaje en un avión donde se proyecta una película sobre la pantalla de cabina; una brusca turbulencia le hace volcar un plato de sopa no sobre uno de los pasajeros sino sobre uno de los personajes de la película en segundo grado” (Genette 71: 2004).

Otra película más reciente en la que se recrea un juego metanarrativo y metaléptico es *Stranger than fiction* (2007). En esta curiosa cinta del director Marc Forster, basada en un guion de Zach Helm, se narra la historia de un auditor que comienza a escuchar una voz dentro de su cabeza. Finalmente descubrirá que la voz es de una narradora, que está escribiendo una novela y que él es un ser de ficción, personaje de la misma. Ambos, la escritora y su

criatura ficcional, se encontrarán cara a cara, lo que supone una clara ruptura entre los volubles límites ontológicos entre ficción y realidad. Lo mismo sucede en la novela *The comforters* (1957), de Muriel Spark, en la que la heroína escucha una voz e incluso el sonido de la máquina de escribir de quien parece ser su autor. Un procedimiento parecido es el que Nabokov evoca en *Transparent things* (1972). Su personaje siente una voz que existe sobre su conciencia, una suprapresencia, que para el lector parece reclamar la existencia de un creador literario.

Jorge Luis Borges, en “Magias parciales del Quijote” escribió que “los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet*” (Borges 1974: 669).

En nuestra opinión, en este texto, que también recoge Genette a modo de ejemplo en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), Borges realiza un interesante comentario en un sentido doble. Por un lado, señala esa sensación de extrañamiento y de dislocamiento en el momento en el que seres de ficción y reales traspasan la frontera que los contiene y establecen contacto por canales semióticos. Un sentimiento de vértigo es aquí producido por el recurso de la metalepsis. Pero igualmente es característico de los relatos fantásticos en los que dos mundos en principio excluyentes acaban por colisionar. Explica a este respecto Víctor Bravo que “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, trasgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.” (1987: 32-36). Todorov igualmente expone en su ya clásica *Introducción a la literatura fantástica*, citando a Castex

que lo fantástico está caracterizado por una intrusión brutal de lo misterioso en el orden natural de la vida (Todorov 1981: 19).

Colonna nos indica que 'Si tout dispositif autofictif produit peu ou prou une métalepse, l'inverse n'est donc pas vrai.' (Colonna 1989: 304). En este sentido la atención de este estudio no estaría tanto en la metalepsis como trasgresión de los estatutos ontológicos narrativos, sino en el procedimiento de la autoficción como mecanismo para incardinar lo real (el autor y su universo de no-ficción) dentro de su propia obra (la ficción) en un proceso en el que la narración se ve alterada y balanceada hacia el polo de lo ficticio, y en especial, lo fantástico o antirrealista. El caso que permanece al alcance de nuestro interés para esta tesis es el de la metalepsis ontológica auctorial, es decir, cuando el propio autor es quien accede al texto que crea.

Un antecedente clásico en nuestras letras se pueden encontrar en *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, obra en la que el propio Unamuno se desdobra en narrador auctorial, autodiegético y personaje novelesco o *nivolesco*, y mantiene una enfrentada conversación con su creación, su personaje de ficción: Augusto Pérez. Entendemos que cada vez que el autor se incorpora en su propio texto de ficción está incurriendo en una u otra forma de autoficción. Este tipo de metalepsis coincidiría con la autoficción especular, estipulada por Vincent Colonna, según la cual, el autor no es el protagonista de la obra sino un personaje marginal cuya intervención se cifra en una suerte de reflexión metaliteraria.

En este trabajo, en el que queremos poner de manifiesto las relaciones entre autoficción y lo fantástico, no nos pasa desapercibido que en todos estos



textos, en los que el autor o algunos de los personajes cambian de nivel diegético, se produce un efecto fantástico, en tanto y cuanto, las fronteras de la realidad son franqueadas y los órdenes ontológicos subvertidos.

### 3.3.1. LA METALEPSIS Y LO FANTÁSTICO

Explica Gerard Genette, refiriéndose al recurso de la metalepsis, en *Figures III*, que el carácter transgresivo del procedimiento le otorga un efecto humorístico o fantástico, en función del tipo de relato (Genette 1972: 244). Lo mismo han señalado Toro, Schlickers y Luengo en su monográfico *La obsesión del yo* (2010) al explicar que ([I]a intromisión metaléptica del «autor» en su propio mundo narrado puede tener, pues –como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional– un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista” (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 16). Más adelante en el ya mencionado ensayo, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, afirma Gérard Genette:

La metalepsis ya no sería una simple figura (traducible), sino antes bien una ficción plena, que habrá de tomarse o dejarse(...) ficción, seguro, pero ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que no puede conseguir una total y completa suspensión de la incredulidad sino sólo una simulación lúdica de credulidad (Genette 2004: 28).

Cuando la metalepsis no se limita a un simple juego retórico, sino que tiene un carácter ontológico, es decir, transgresivo entre niveles narrativos, especialmente en el caso de la autoficción o “metalepsis descendente”, según la terminología de Frank Wagner, entramos en un juego de cajas chinas en el

que la realidad ha sido abolida por la intromisión del autor en el mundo de la ficción. En su trabajo sobre la autorreferencia en la novela vanguardista española, Ródenas de Moya establece, junto a las metaficciones discursiva y diegética, la que denomina metaficción metaléptica, “en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa” (1998: 15).

Aunque Genette contempla por separado el efecto humorístico del efecto fantástico, ambos pueden coexistir. En, por ejemplo, el relato ya mencionado de Allen, *El experimento del profesor Kugelmass*, tanto lo fantástico como lo humorístico establecen un diálogo no excluyente. El efecto humorístico, debido al choque que produce el encuentro inesperado entre elementos de dos universos ontológicos diferenciados y lo chocante de las anécdotas amorosas entre la señora Bovary y un personaje del siglo XX. Pero también el efecto fantástico al comprobar el lector esta disolución de los márgenes entre el mundo de ficción que se quebranta dentro de la propia ficción, en *mise en abyme*. Lo ha señalado también Vera Toro, quien argumenta que cuando el autor se enfrenta con sus creaciones, estas son elevadas “simbólicamente al nivel real del mundo extraliterario (...) La irrupción del autor *in corpore* en su propio mundo ficticio creado por él es un acto ontológicamente imposible –se podría incluso decir, un *recurso fantástico*–” (Toro 2017: 96, la cursiva es nuestra).

Lo mismo se puede concluir tras la lectura de algunas obras autoficcionales de César Aira o Mario Bellatin, en las que “la proyección del autor se carga de ironía, sátira y hasta distorsión grotesca” (Casas 2014: 11),

mientras que la realidad es deconstruida mediante una propuesta hiperrealista, deformante, antimimética. Incluso desjerarquizante en cuanto a su adscripción genérica; y de acentuada promiscuidad en la inclusión tanto de personajes ficcionales como extratextuales a través del paradójico juego de la metalepsis.

### 3.3.2. CORTÁZAR Y LA METALEPSIS. *FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS INTERNACIONALES*

Traemos aquí a un autor y una obra en la que la autoficción fantástica, mediante el recurso de la metalepsis, es destacable. Julio Cortázar ha sido uno de los escritores más rupturistas y arriesgados de las letras hispanoamericanas. Su importancia radica en propuestas renovadoras que hicieron de su obra una de las más sólidas en el llamado “Boom latinoamericano”. En sus libros ha ensayado diferentes formas y procedimientos. Libros heterogéneos que se han saltado todas las convenciones genéricas (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967; *Último round*, 1969) o experimentos postnovelísticos que beben del *Nouveau Roman*, Faulkner, Kafka y de las vanguardias en los que la recopilación de elementos diversos ha sustituido la narración clásica que tanto reprobaba (*Rayuela*, 1963; *Libro de Manuel*, 1973).

Las estrategias narrativas que emplea Cortázar son extensas: desde la duplicación de identidad, hasta la transformación del narrador para saltarse el eje espacio-temporal, o la fragmentación de la estructura de la obra que se da tanto en *Rayuela* como en *62/Modelo para armar*. La aparición del doble suele llevar consigo la existencia de una realidad paralela, que en un principio parece fantástica, pero que normalmente acaba

mostrándose como la auténtica. Lo cotidiano no queda nunca anclado en el relato cortaziano, y lo irreal puede sustituir en cualquier momento a lo real de la forma más verosímil. (Greco y Carballo 2014: 74).

Además, sus cuentos cortos son pioneros en, según Alazraki, el neofantástico, género caracterizado por la incursión del elemento insólito en la vida cotidiana. En muchas de sus novelas y relatos también aparecen personajes que se identifican (o no) con el autor, desdoblándose este en trasuntos literarios que configuran una autorrepresentación sutil, de una autoficcionalidad poco pronunciada y de estética fantástica; relatos, como este pastiche que aquí comentamos en los que se cuestionan las fronteras entre realidad ficción, entre identidad real y ficticia.

Por lo tanto, entre las diversas estrategias que Cortázar ha implementado en sus relatos, también encontramos la ruptura de órdenes ontológicos. La metalepsis es el recurso que determina la lectura del cuento “Continuidad de los parques”, incluido por vez primera en la segunda edición de *Final del juego* (1964) en el que un lector es asesinado por el personaje del libro que está leyendo, fracturando las fronteras diegéticas del cuento y, por supuesto, desbordando la recepción lectora. La “continuidad” a la que alude el título es precisamente la que se establece de un modo paradójico entre los distintos órdenes ontológicos, que en el texto son violados. Aquí

La acción fantástica se desarrolla entre dos niveles del universo de dicha ficción; el nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadieético, donde se encuentra el personaje de la novela, que se

vuelve asesino después de franquear la frontera que separa ambos niveles. En otros cuentos, también encontramos una ruptura de límites (Genette 2004: 27).

### **El caso de *Fantomas*. Del cómic a la novela y de la novela al cómic**

En *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1975), el juego de identidades se complementa con la complejización de los niveles textuales. La metalepsis, como veremos, opera en distintos niveles configurando un dispositivo textual polivalente. El relato fantástico convive con la sátira política, la novela con el cómic, los héroes dialogan con escritores famosos. De este modo el escabroso asunto de la denuncia social es minimizado, o al menos diluido en el tono jocoso del narrador, por la esquematización de personajes que saltan dentro y fuera del tebeo, además del predominio de un discurso coloquial. La creación de este libro surgió como respuesta a la inclusión del autor de *Rayuela* en un número del cómic *Fantomas*. Como el propio autor explicaba cómo

Por una serie de circunstancias divertidas, llegó a mis manos una revista mexicana de tiras cómicas donde había una aventura de Fantomas en la cual yo mismo figuraba como uno de los personajes. Decidí valerme de las imágenes, cambiándoles el sentido y agregando textos que mostraran cómo los genocidios culturales no son obra de algún loco suelto que incendia bibliotecas, como en esa historieta, sino que se trata de una maniobra perfectamente montada contra nuestras culturas y nuestras luchas por una soberanía material e intelectual (González Bermejo 1978: 212).

Cortázar, como en otros libros, se apropia del método del collage (que él llamaba libros almanaque por su heterogeneidad) e incluyó viñetas de un número de la célebre historieta *Fantomas* de Novaro (Fantomas en sus orígenes fue un personaje de folletín, creado en 1911 por Marcel Allan y Pierre Souvestre) en la que él aparecía como protagonista, escrita por Gonzalo Martré y dibujada por Víctor Cruz.

El formato del libro, sin lomo, y una portada colorista imitan al tebeo. La hibridación de géneros, por tanto, se manifiesta ya desde los mismos paratextos. Al mismo tiempo que la ilustración de la portada pulp invita a la lectura de un cómic, el “Apéndice” consiste en un resumen de los resultados que se obtuvieron tras el Tribunal Russel II, dedicado a denunciar y condenar “las violaciones de los derechos humanos y de los derechos de los pueblos en Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros países del continente latinoamericano” (Cortázar 1975: 71). Así a la mixtura de géneros se suma la hibridación de tonos y texturas, cabiendo la denuncia política, el relato fantástico de superhéroes y villanos y la reflexión cultural.

El relato está narrado en tercera persona pero el protagonista principal es “el narrador”, quien responde al nombre de Julio y que se identifica con el autor. La referencia es más explícita cuando aparecen intercaladas entre las páginas de la novela, otras páginas del tebeo original, en el que Julio Cortázar es un personaje. Además aparecen otros personajes extraídos de la vida real: Susan Sontag, Italo Calvino u Octavio Paz. El héroe Fantomas libra una batalla por la cultura, en la que al parecer un villano está haciendo desaparecer todas las bibliotecas y libros del mundo. La tematización del fin de la cultura, como en

la novela de Bradbury, *Fahrenheit 451*, es el motivo sobre el que se sostiene el relato, pero que al poco se queda en un segundo plano para destacar el verdadero motivo de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*: denunciar las injusticias, poner de manifiesto el malestar de la sociedad civil frente a ciertos abusos del poder en algunos países latinoamericanos. El libro fantástico, con Cortázar dialogando con Fantomas, deviene en sátira contemporánea, resultando destacable cómo ha sabido el autor introducirse como personaje dentro de la trama, saltando entre textos, pero manteniendo una distancia prudencial, desde la *anónima* tercera persona, con ese personaje llamado “el narrador” con el que desdibujar su identidad.

## 4. EL YO. ASIMILACIÓN DE UNA IDENTIDAD FANTÁSTICA

### 4.1 EL YO SE INTERROGA SOBRE SÍ MISMO

La delimitación del Yo en la autoficción, además de constituirse un problema de carácter literario, ha sido examinada desde los campos de la filosofía, la sociología, la lingüística, o el psicoanálisis. Para nuestro estudio trataremos de ofrecer una visión holística del término, pero con mayor interés en su desarrollo literario.

Desde la lógica aristotélica, pasando por Kant o Descartes, el concepto de Yo ha sufrido una transformación radical. Tradicionalmente, se ha entendido el Yo como un todo, “un concepto cerrado y estático” (Velasco 2012). No obstante, el construccionismo social posmoderno rebasa la postura aristotélica y pulveriza esa visión unificadora de la identidad. Según estas perspectivas el Yo deviene una multiplicidad dinámica de voces, de personajes enfrentados que intercambian información sobre sus yoes, lo que resulta en un sujeto complejo narrativamente organizado (Hermans y Kempen 1993). También el profesor Carlos Castilla del Pino (1999: 122) ha explicado con nitidez esa multiplicidad de yoes que conforman el sujeto, entendido este como un sistema. Castilla del Pino refiere que el sujeto construye diferentes yoes, algunas veces fantaseando, entendiendo aquí que la “fantasía es una narración en toda regla, en la que el protagonista es desde luego un yo fantaseado” (Castilla del Pino 1999: 129). Recordemos que ya David Hume, uno de los primeros pensadores que cuestionó la unidad monolítica del sujeto, consideraba el yo como un cúmulo de sensaciones. En *Tratado sobre la naturaleza humana* razona: “[c]uando mis percepciones se suprimen por algún



tiempo, como en el sueño profundo, no me doy cuenta de mí mismo y puede decirse verdaderamente que no existo” (Hume 2001: 191).

Estas presunciones extraídas del campo de la psicológica y de la filosofía nos abren una vía, en el estudio literario, a la hora de analizar la posibilidad de una voz narrativa ficticia que es a la vez la voz del escritor (real) y de un personaje inventado. Un juego narrativo que deviene desdoblamiento, una impostura, una ‘Figuración del yo’ (Pozuelo Yvancos) o la creación de un personaje que transfigura su existencia y su identidad real dentro del relato (Colonna).

En su libro *En contacto con el mundo* (1992), Paul Eakin citando a Brewster Smith, reclama una visión del yo más compleja, condicionada por factores históricos y culturales y que trasciende el yo cartesiano que, como el antropólogo Milton Singer ha manifestado, se trata de más de una personalidad extensiva en la que “el yo no es idéntico al organismo individual” (en Eakin 1994b: 97).

Cuando Barthes trata de verificar la consistencia de su “yo” deduce que este no representa sus ideas sino que más bien resulta una oposición de ellas, a pesar de estar constituido, aparentemente, por una serie de “ideas”. El libro que está escribiendo –*Roland Barthes por Roland Barthes*– no es por tanto un libro de ideas sino un “libro del Yo”, como resistencia a sus ideas. En *Crítica y verdad* escribía: “el sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (según el “género” de literatura que se elija), sino por el contrario un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada” (Barthes 1972: 73). Por eso no nos parece casual

ni paradójico que en su libro más autobiográfico aclare que debe ser leído desde los presupuestos de la ficción:

Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela –o más bien por varios–. Pues del imaginario, material fatal de la novela y laberinto de esconces por los que se extravía el que habla de sí misma, se encargan varias máscaras (*personas*), (...) La sustancia de este libro es pues, a fin de cuentas, novelesca. La intrusión, en el discurso del ensayo, de una tercera persona que no remite, sin embargo, a ninguna criatura de ficción, marca la necesidad de remodelar los géneros: que el ensayo confiese ser casi una novela: una novela sin nombres propios (Barthes 2004: 161).

La negación del yo como categoría única, total, pasa por la renuncia a la sustancia autobiográfica que debe, entonces, sustentarse desde la escritura de ficción, o más bien por la superación de categorías: la línea que separa los géneros ficcionales y biográficos, ensayísticos o novelescos es desarticulada.

En “Las naderías de la personalidad”, texto temprano incluido en *Inquisiciones* (1925), pero publicado originalmente en la Revista Proa, Jorge Luis Borges negaba la existencia del yo, acudiendo a Schopenhauer, a un verso de Macedonio Fernández, a Grimm o a su propia experiencia personal:

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engrimiento y el hábito,

mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy (Borges 1998: 92).

#### **4.2. EL YO AUTOFICTICIO SE ABRE PASO HACIA LO IMPROBABLE**

Milan Kundera, en “Diálogo sobre el arte de la novela”, recogido en *El arte de la novela* sostenía que “Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo” (Kundera 2012: 37). Así la novela (entendida como proyecto escritural indagatorio de ficción como la misma autoficción) funciona como un laboratorio en el que el autor explora su propia identidad, una búsqueda experimental y experiencial que se demuestra imposible por la naturaleza inasible del yo, indagación constante que “concluye, una vez más, con una paradoja: cuanto mayor es la lente del microscopio que observa el yo, más se nos escapan el yo y su unicidad” (Kundera 2012: 39).

Por otra parte, cualquier narración en primera persona supone una invención del yo. El que habla es un yo textual que nada o poco tiene que ver con el que escribe. Incluso en las obras autobiográficas, un texto no es capaz de radiografiar el acontecer de toda una vida con fidelidad, por lo que el autobiografiado acaba por autonarrarse, autoinventarse en gran medida. El narrador no es el autor sino su doble. Al hablar de autoficciones, uno de los problemas que surgen es el de la referencialidad, y sobre todo, la cuestión de quién es ese ‘yo’ que narra, que se escuda tras el texto y asume una voz; y si

este coincide con la identidad del autor que firma la obra. Philippe Lejeune aduce que el Yo remite al autor que firma el libro, y por lo tanto, hay que tener en cuenta tanto elementos textuales como extratextuales (en este caso, el nombre del firmante de la misma): “El pronombre personal ‘yo’ remite al enunciador del discurso” (Lejeune 1994: 59). El yo del relato autoficcional, por otra parte, defiende Manuel Alberca, ni se corresponde con el yo de las autobiografías ni coincide con el yo desconectado de las novelas (Alberca 2007: 205). En todo caso, se impone cierto grado de cautela al tratar de vincular, mediante cualquier contrato de lectura, el yo ficcional y la identidad del autor de la obra.

A pesar del carácter ficticio del relato novelesco, y de la presunción de ficcionalidad que se le otorga a la novela, el estatuto de palabra inventada (Pozuelo Yvancos 1993) es a menudo puesto en cuestión, abriéndose un controvertido debate. Por un lado se sitúan los teóricos que abogan por la necesidad de que se respeten el pacto narrativo o *pacto de lectura*, entre ellos, Lejeune (1994), Georges Gusdorf (1991) o Jean Starobinsky (1970). En el otro extremo se encuentran los que abogan por la ficcionalidad inherente de toda narración, y por lo tanto, entienden el “yo”, como una construcción artificial y ficcionalizada, que no se ha de someter a juicios extraliterarios: Barthes (1975), Doubrovsky (1977), Colonna (2004) o Paul de Man (1991).

En nuestro caso, y ateniéndonos a las obras que aquí nos disponemos a analizar, nos inclinamos por esta última postura teórica expuesta anteriormente, ya que entendemos que cualquier discurso literario, ya sea realista o fantástico, autoficcional o simplemente novelesco, supone un distanciamiento entre autor y texto (como había anunciado Barthes), y una

revocación de los compromisos de lectura autobiográficos, además de cierto escepticismo respecto a pactos rígidos que pretendan supeditar la libertad ficcionalizadora del relato a estos. Esta hipótesis es más abarcadora y contempla la autoficción como composición literaria, que puede, y en efecto debe, conservar un componente autobiográfico sin dejar de ser ficticia, y que a la inversa, todo relato auto-ficcional (por muy autorreferencial que este sea) es también un relato de ficción en el que un proteico yo, que funciona como narrador-personaje-autor, se abre camino en el universo ficcional por él creado, llegando a extremos en los que la realidad es mitigada y desplazada por el propio peso del estatuto de ficcionalidad.

#### **4.3. EL YO: EN PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR**

El uso de la primera persona del singular es y ha sido un recurso muy habitual en la literatura. El Yo convierte en objeto al narrador y produce un binomio objeto/sujeto inseparable. Las novelas del Yo, entendidas como descendientes híbridos y díscolos de la literatura autobiográfica, acuden al subterfugio de la primera persona para reafirmar el estatuto de verosimilitud que las caracteriza.

La primera persona de la narración y la coincidencia del nombre del autor y del narrador-protagonista, nos invitan a cuestionarnos quién habla, quién es este narrador, si es el propio autor y en qué medida o grado estamos ante una historia cuya autenticidad es constatable o no. Las informaciones peritextuales –sobre todo el título, fotografía del autor, biografía de solapa...– complejizan la visión que el lector se hace del protagonista, se genera una *realidad compleja* y “la imagen que tiene el lector del personaje que más y más (o menos) se parece a al autor real es dirigida de manera especial” (Toro 2017:

43). A nuestro entender, este dimensionamiento de la silueta del autor, como ser real en la ficción, potencia la ficción fantástica, ya que de un modo más o menos explícito se traduce como la ruptura entre los órdenes ontológicos entre realidad y ficción.

Philippe Lejeune define al autor como una persona que escribe y publica. Es un individuo que se halla en el intersticio de su obra y de su realidad, toma en consideración los elementos textuales y también los extratextuales para acotar su definición. “El autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el producto de su discurso” (Lejeune 1994: 61).

Para Käte Hamburger, la narración en primera persona quedaría fuera de la ficción, porque “remite a un sujeto de la enunciación que lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia” (Pozuelo Yvancos 1993: 187). No obstante, Hamburger no olvida que gran número de ficciones se escriben en primera persona, y concede que en ellas la realidad es fingida. El problema lo zanja estableciendo que estas ficciones en primera persona se corresponden a una *forma mixta* (Pozuelo Yvancos 1993).

En un tono más enérgico reacciona Paul de Man contra aquellos que intentan “establecer una distinción entre biografía y ficción” (Pozuelo Yvancos 1993: 197). Sería así la referencialidad de la narración autobiográfica una ilusión, porque una vez que lo biográfico está inserto en un texto, queda sujeto a la retórica del lenguaje. Es del mismo pensamiento Philippe Gasparini, quien se pregunta en qué consiste la verdad, y si asumimos que la realidad es una ficción o un relato, la verdad finalmente no sería más que “el acuerdo

tautológico de dos ficciones en el cual una pasa por testimonio de la otra y todo se reduce al careo entre dos fábulas que se confirman una a la otra en el espectáculo de su falsedad recíproca” (en Casas 2012: 218). A la conclusión que arriba Gasparini es que “el Yo no es realidad ni ficción, sino lo que se siente” (en Casas 2012: 219). Esta subjetivización del yo, en la que una voz narrativa pasaría a ser una voz ficticia sin referencia con la realidad despoja, según Paul Eakin, al discurso autobiográfico de valor testimonial y constata que “la destrucción del discurso autobiográfico es ahora completa (...) la autobiografía vuelve a inscribirse en la cárcel del lenguaje” (Eakin 1985: 81).

#### **4.4. EL YO DE FICCIÓN RECONSTRUYE LA REALIDAD**

La tradicional construcción del relato biográfico, asume que el autobiógrafo escribe su historia vital del yo a posteriori y a partir de los extractos de sus vivencias, recuerdos y experiencias. Pero también es viable, en concreto cuando nos referimos a la autoficción (territorio en el que lo creativo-ficcional no depende de lo referencial y apela a la imaginación como herramienta) que la operación suceda a la inversa, y la escritura se anticipe a la vida. Las relaciones entre escritura y vida, entre experiencia literaria y biográfica se complejizan desde que la propia literatura es capaz de influir en la vida y no solo la vida en el acto literario. Manuel Alberca se acuerda de la biografía de Margerite Duras escrita por Laure Adler, y cómo esta señalaba respecto a la escritura novelística de Duras que esta “fue muchas veces el motor de su vida y el resultado de sus ficciones marcan el desfase con su verdadera vida” (en Toro et al 2010: 34). Es decir, que el relato sirva como instrumento y soporte para la edificación de una personalidad, de una identidad. Sobre todo en relación a la autoficción, espacio virtual en el que la ficción suele pesar más

que la referencialidad biográfica, y al mismo tiempo es fuente de inspiración para asimilar experiencias inventadas y acomodarlas a la vida extraliteraria.

Como indica Pozuelo Yvancos, refiriéndose a la curiosa autobiografía de Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), (texto fragmentario que rompe la estructura del libro memorístico tradicional) cabe la posibilidad de que el texto sea el que construya la identidad del sujeto (Pozuelo Yvancos 2005: 217). En efecto, en este autorretrato Barthes experimenta con un autobiografismo innovador mediante fragmentos en los que escribe, en tercera persona, de su obra, de otras obras, de su vida, de su pensamiento, de su relación con la sociedad. Su procedimiento parece insinuar la imposibilidad de toda tentativa autobiográfica cuando advierte en el prólogo: “En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada” (Barthes 2004: 18), no es capaz de emanciparse del sujeto que narra, ya que “el sujeto no es más que un efecto del lenguaje” (Barthes 2004: 106). Así, la literatura del yo es la ficción generadora del individuo que al narrarse, de forma automática, se convierte en el producto de sí mismo. Como ha matizado Pozuelo, en esta autobiografía Barthes “propia mente estaba escribiendo una autoficción, que siendo autobiografía se volvía contra la narratividad y el carácter unitario de su yo Autor” (Pozuelo Yvancos 2010: 15).

Este proceso de construcción de una personalidad literaria es el que también ha sido defendido por Paul de Man, cuando define la vida como un efecto de la obra, es decir, el referente externo acaba siendo un producto de la figuración (en Pozuelo 2005: 37). Paul Eakin cita a Paul de Man, al respecto de esta paradoja que se establece entre vida y obra, en concreto de Man se



pregunte por la posibilidad de que la autobiografía proyecte un “yo” y así determine y produzca la “vida”:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (en Eakin 1985: 185).

Paul Eakin defiende, además, la tesis de que la verdad autobiográfica no está fija sino que es dinámica, y se incardina en un proceso de autodescubrimiento, y lo que nos resulta más relevante, de autocreación (Eakin 1985: 3). En *Metaphors of Self*, James Olney incide en la misma premisa al inscribir al hombre en una trascendente búsqueda en el Universo tras la pista de leyes y formas (*laws and forms*), que finalmente concluirá con el encuentro de su propio rostro, su propio reflejo (Olney 1972: 4). O en otras palabras, reciclar todas y cada una de las materias disponibles a nuestro alrededor para configurar nuestra propia identidad.

El texto *autobiográfico* deviene, entonces, una actividad performativa que actúa en el propio yo creador, transformando la experiencia literaria en experiencia texto-vital; la escritura, emulgente de la propia identidad de quien la (se) construye, recoge estas percepciones y las amplía, las modifica y las reelabora, reconstruyendo, de paso, un nuevo Yo distinto al del autor que comenzó a redactar ese mismo texto. “En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de

conciencia que construye una identidad...” (Pozuelo Yvancos 2005: 52). El acto escritural no solo sirve para construir una vida sino para transformar a quien escribe, y por tanto, para influir y renovar la realidad extratextual.

Además, la tentativa de escribir un relato fáctico de acontecimientos vividos está siempre importunada por la imposibilidad de acceder a los recuerdos. Ya ha sido más que discutido el carácter frágil de la memoria y su volubilidad en cuanto fuente proveedora de experiencias. Los falsos recuerdos, “recuerdos pantalla”, según la formulación de Freud, coadyuvan a fabricar no menos falsas experiencias que el escritor transcribe de un modo más o menos voluntario en el polivalente juego de la creación literaria. Sobre un texto de Jerzy Kosinski, titulado *Death in Cannes* (1983), destaca Linda Hutcheon la idea de que Kosinski llamara a su posmoderna forma de escribir “autoficción”, destacando la impronta ficcional que la memoria deja en el relato autoficcional. Y se explica en estos términos: ‘fiction because all memory is fictionalising’” (en Mora 2013: 137). La experiencia recordada que se convierte en texto, además del impulso ficcionalizador de la memoria, deviene ficción porque en el texto la experiencia pierde su esencialidad biográfica o psicológica y se textualiza y, a su vez, se aísla, se desconecta de la realidad y forma parte de la cadena de significantes que conforman el relato.

El crítico Philippe Gasparini recoge unas interesantes declaraciones, respecto a la obra del escritor Paul Nizon, en las que enfrenta la propuesta autobiográfica con la autoficcional, calificando a esta última como un proceso de reconstrucción del Yo, siendo este el punto de llegada:

L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi

est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le «je» n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée (Gasparini 2001: 18).

Tomando en cuenta la naturaleza flexible de los relatos del yo, independientemente de su relación con la autobiografía, Vincent Colonna defiende también la plasticidad de las autoficciones, aduciendo que “el autor modela su imagen literaria, la esculpe con una libertad que no permitiría la literatura íntima” (Colonna 2012: 95-96). Aquí, Colonna, quien emparenta la autoficción con la literatura de ficción, alejándola del linaje autobiográfico, subraya la voluntad del narrador, y conecta la propia intención estetizante de los autores de autoficciones con la creación de un alter ego dual y ambiguo –el que escribe es el autor, pero no lo es– que de algún modo se construye una “otra” vida ficticia dentro del relato, y que acaba por redefinir, reconstruir si se quiere, la identidad del propio autor.

Este punto de vista de la obra autoficcional, desligada en gran medida de la referencialidad y apuntalada por la propia libertad creadora de quien la enuncia, sujeta tan solo a cuestiones de orden estético, es el que registra Philippe Foster, cuando habla de una verdad que se manifiesta en forma de ficción. “Quien narra su vida la transforma inevitablemente en novela y solo puede encarnarse a sí mismo en la falsa apariencia de un personaje” (en Casas 2012: 217). De la misma opinión es Colonna, quien reivindica el acto de autoconstrucción de una mitología personal ya que “todo lo que uno inventa

sobre uno mismo forma parte de su mito personal y, por consecuencia, es verdad” (Colonna 2012: 96). Serge Doubrovsky, a este mismo respecto, en un artículo escribe:

Para el autobiografiado, al igual que para cualquier escritor, nada, ni siquiera su propia vida, existe antes de su texto. Para cualquier escritor, pero quizá de forma menos consciente que para el autobiógrafo (si ha pasado por un análisis), el acto y la forma misma de escribir son la única inscripción posible de uno mismo, la verdadera “huella”, indeleble y arbitraria, a la vez totalmente fabricada y auténticamente fiel (en Lejeune 1994: 185).

Al incardinar las diferentes teorías que se aproximan al polisémico sistema de preposiciones que conforma el fenómeno de la autoficción, pretendemos subrayar esa trasgresión que ocurre entre los ámbitos ontológicos de la ficción y la realidad, según la cual, parecemos ser testigos de un proceso de contaminación aparentemente inverso: la ficción intoxica la realidad, lo ficcional condiciona lo autobiográfico. Los mundos de ficción se construyen, gozan de cierta independencia lo que les permite “subsistir fuera de los límites de la realidad y a veces influenciarnos vigorosamente, de manera no muy diferente a una colonia asentada en otro país” (Pavel 1997: 177). En el texto, paradójicamente titulado “Escribir sin escribir”, Mario Bellatin descubre la poderosa inercia de la literatura, cómo esta ha determinado su propio devenir biográfico: “A veces he constatado, aterrado, el carácter profético de la palabra escrita. Me he visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecen en los textos” (Bellatin 2014: 11). El escritor es parte de la ficción que él mismo había elaborado,

incluso producto de aquella. O como indica Ricoeur, los hombres somos hombres-relatos, que reconstruimos y modificamos incesantemente nuestra vida cada vez que la contamos (Ricoeur 1996). El autor jamás será el mismo al término de la escritura de su autonovela. Incluso, como hemos demostrado, la propia escritura habrá construido al nuevo escritor, al personaje y le habrá dotado de vida propia.

### **Algunos casos destacables**

Para demostrar nuestras conjeturas tomaremos como punto de partida un ejemplo sacado de la propia obra de Jorge Luis Borges. “El tema del héroe y el traidor” (*Ficciones*, 1944) cuenta cómo Ryan, un investigador, encuentra ciertos paralelismos entre la muerte de Julio César y la de su bisabuelo, el héroe revolucionario irlandés Fergus Kilpatrick y descubre con asombro cómo se ha contaminado la realidad con fragmentos de ficción: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible” (Borges 1984: 497). En definitiva, se utilizan las ficciones de Shakespeare para que la realidad histórica y la imagen de un líder revolucionario irlandés queden ancladas en el imaginario colectivo en forma de recuerdos heroicos. Lejos de analizar el cuento y su alcance intertextual, nos interesa este juego de irregular trasvase que se produce entre realidad y ficción. Sobre todo, cuando esta interviene en la realidad (transgresión ascendente, según la terminología de Gérard Genette). En el relato de Borges, finalmente, el estatuto ontológico de la diégesis en la que viven los personajes se ve contaminado, en un largo y premeditado proceso manipulativo de los hechos históricos con la adulteración de la ficción, trasgredido por la interferencia de otra obra, en este caso, varias de las obras del dramaturgo

William Shakespeare: “Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*” (Borges 1984: 498).

En este fenómeno en el que la ficción se convierte en el punto de partida de la “vida real”, recogemos aquí algunos casos notables. Si bien no son exactamente “autoficciones cumplidas”, sí que resultan un estimulante juego en el que la invención desemboca en una evidente configuración, condicionamiento y reaclimatización de la vida real. Un caso se lo debemos al escritor Francisco Umbral. En una reseña en prensa, con motivo de la aparición de un libro que recoge textos inéditos del autor madrileño, el periodista Manuel Jabois escribe: “Umbral dejaba escritos los estrenos, las cenas y las fiestas antes de ir a ellas. De alguna manera se las inventaba, y luego todos esos acontecimientos sociales terminaban por parecerse a los que había escrito Umbral” (Jabois 2015).

Este procedimiento que consiste en literaturizar la realidad recuerda vagamente a un relato de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias* (1896) en el que nos presenta a Petronio, un escritor que guarda semejanzas con el Gaius Petronius Arbiter, el escritor y cónsul romano del siglo I, aunque en la obra de Schwob es fuertemente ficcionalizado. Petronio, con un mismo ímpetu de impulso autobiográfico y grandes dosis de imaginación, junto a su ayudante, pergeñaba historias que más tarde habría de vivir. Escribe Schwob, en esta biografía apócrifa, sobre Petronio: “Se dice que cuando acabó los dieciséis libros de su invención mandó llamar a Siro para leérselos y que el esclavo reía y gritaba muy fuerte golpeando sus manos. En ese momento maquinaron el

proyecto de llevar a la práctica las aventuras compuestas por Petronio” (Schwob 1980: 27).

Esta dinámica de postular una ficcionalización de la realidad también ocurre en un cuento de Enrique Vila-Matas, autor que mejor que nadie en la literatura contemporánea española ha sabido abordar con acierto una novelística del yo muy particular, en la que los límites entre ficción y vida se diluyen, convirtiéndose él mismo en objeto de su propia obra, aunque enmascarado en las máscaras de la ficción o, como Pozuelo Yvancos ha denominado, “Figuraciones del Yo” (Pozuelo Yvancos 2010). Enrique Vila-Matas toma como punto de partida en su relato “Porque ella no lo pidió” (*Exploradores del abismo*: 2007) un hecho que le ocurrió con la artista Sophie Calle. La artista, según ha contado el propio escritor barcelonés, le pidió que, como se narra en el relato, escribiera un guion para poder ella escenificarlo en la vida real. Al final, este proyecto no se llevó a cabo. Enrique Vila-Matas, autor que desde siempre ha mantenido un alto grado de complicidad con su propia obra, interactuando con obras de terceros, le da un giro a la petición de la artista francesa y elabora con estos mimbres un cuento semiautobiográfico en el que esta pide a un escritor que le escriba un relato a modo de proyecto para que la artista pueda llevar a cabo, es decir, vivenciar, trasladando la ficción al mundo real. Aquí, como vemos, vida y obra se imbrican sobrepasando las fronteras entre realidad material y tejido ficcional. Como bien señala Alberca, Sophie Calle “prepara sus historias reales y después las deja en libertad para que tomen direcciones imprevistas” (Alberca 2007: 36).

Al parecer este experimento tiene un sustrato real, ya que según desvela Alberca a modo de anécdota, Sophie Calle también pidió al escritor

norteamericano Paul Auster que este “le escribiese una especie de guion narrativo que ella de manera rigurosa interpretaría durante un año en Nueva York” (Alberca 2007: 37). Pero al parecer Auster se negó. Sin embargo, sí que escribió una novela, *Leviathan* (1992), en la que una artista, María Turner, alter ego de Sophie Calle, es protagonista. A partir de este personaje novelesco, Calle se propuso interpretar, paso por paso, en una nueva vuelta de tuerca antimetaléptica, las acciones descritas en la obra de ficción (Alberca 2007: 37).

Al mismo tiempo, Enrique Vila-Matas, a propósito del cuento anteriormente mencionado, recrea la citada ficción semiautobiográfica “Porque ella no me lo pidió” en la que pretendemos subrayar ese juego de cristalización de la realidad por medio de la invención. En este cuento aparecen los ingredientes factuales que hemos mencionado, pero además Vila-Matas incorpora gran parte de ficción problematizando una lectura realista. De hecho, el mismo autor ha explicado que a diferencia de los relatos tradicionales en los que se trata de hacer pasar una invención como real, aquí trató de hacer este hecho real como si de una ficción se tratase. En definitiva, lo que queremos demostrar aquí es la inestabilidad de las fronteras entre realidad y ficción, su accesibilidad y fluidez para permitir que haya un flujo bidireccional de elementos biográficos, históricos, ficticios y fantásticos. La autoficción, entendida como espacio limítrofe con el mundo del narrador y su propia obra de ficción, funciona como un dispositivo complejo en el que la construcción de una vida novelesca interactúa en la propia realidad y la complejiza.

#### **4.5. EL YO ENTRE EL ABISMO DE LA REALIDAD Y LO FANTÁSTICO**



Si asumimos, al igual que han defendido críticos como Derrida o Vincent Colonna, entre otros, que el autor se puede transfigurar en otro, ese otro ficticio igualmente puede aceptar los estatutos de un universo ficcional en el que se trasgredan los principios que rigen lo que entendemos por realidad. El relato fantástico –al que prestaremos más atención en capítulos sucesivos– entendido como zona de conflicto entre lo lógico y lo explicable racionalmente, no será entonces incompatible con un tipo de narración autoficcional.

Pero analicemos primero más detenidamente la cuestión. Como el propio Todorov nos hace ver, existe esa dicotomía entre realidad/irrealidad que la literatura fantástica trata de mostrar, y que parece una constante en todo texto de índole fantástica. En numerosas ocasiones, los relatos fantásticos se escudan en una primera persona, un yo subjetivo de cuya autoridad nos vemos inducidos a confiar. No obstante, no debemos olvidar que el “escritor no es un locutor que realice actos como tales, sino un mimetizador” (Pozuelo Yvancos 1993: 78), y todo cuanto acontece en el territorio del texto es fingido. Incluso cuando el relato está defendido por una primera persona, que lo dota de autoridad, esta no es más que un recurso más.

Cuando el autor hace que el nombre del narrador coincida con el suyo propio –en esto consiste básicamente la autoficción– nos enfrentamos a un recurso retórico, una vuelta de tuerca en el uso de la primera persona. No obstante, cuando el relato es de naturaleza fantástica, la voz en primera persona, sustentada por los procedimientos de la autoficción o la novela autobiográfica –coincidencia del nombre del narrador con el del autor, tono testimonial, fingimiento de referencialidad– incrementa en el lector la sensación de irrealidad, al confrontarlo (al lector) más de lleno si cabe con lo extraño

desde estas instancias antirrealistas que, paradójicamente, alimentadas por la firma del autor invitan a creer en que algo de verídico hay en el relato. La fuerza de la autoficción fantástica reside, por tanto, en la utilización de un narrador *real* y *verosímil* que nos habla sobre acontecimientos increíbles, imposibles, ilógicos que *le han sucedido realmente*. Es entonces cuando la frontera entre lo que es plausible y lo inadmisible por el intelecto es traspasada, se violentan los protocolos de lectura y podemos convenir que nos hallamos ante un relato de autoficción fantástica. Es ese instante de colisión que provoca la incertidumbre, producido por la ambigüedad fantástica (y alimentado por lo autoficcional) cuando, en palabras de Todorov, un “hombre como nosotros” se encuentra “ante lo inexplicable”.

## 5. LOS FANTASMAS FANTÁSTICOS DEL YO

### 5.1. QUÉ ES LO FANTÁSTICO

La bibliografía sobre lo fantástico es bastante dilatada, y en ocasiones contradictoria, aunque en general, con distintos matices, la mayoría de los teóricos del género coinciden en señalar la necesidad de que la realidad diegética se vea alterada por un acontecimiento imposible que contravenga la lógica. “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov 1981: 18). En esta misma dirección apunta el profesor David Roas, experto en literatura fantástica y miembro del Grupo de Estudios de lo Fantástico. Según él, la mayoría de los críticos inciden en la necesidad de que se dé en el relato la presencia de un elemento sobrenatural (Roas 2001: 7-8). Ese elemento sobrenatural (algo que no tiene cabida en nuestra realidad cotidiana) podrá producir un inevitable asombro, una duda, una fractura en lo ordinario o una quiebra en la razón. Según Todorov “lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre;” es decir, “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural y que contradice o es incompatible con dichas leyes” (Todorov 1981: 19). Por lo tanto, el teórico búlgaro, como vemos, pone el énfasis en la ambigüedad y la sorpresa suscitadas por un elemento que escapa a la lógica de nuestra primera observación, compartida en ocasiones, entre el lector y el propio protagonista. Además, esta postura limita y sitúa lo fantástico a momento concreto y no lo hace extensible al conjunto de la obra. Es decir, la obra no es fantástica en sí

misma –siempre según Todorov– sino que en ella tienen lugar momentos de sorpresa, encuentros puntuales con lo fantástico.

Bioy Casares en el “Prólogo” a la ya mítica *Antología de la literatura fantástica* (1940) que preparara junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo ofrece una visión más lábil del género: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuentos y las leyes especiales para cada uno” (Bioy Casares 2015: 12).

Castex afirmaba, según nos recuerda Tzvetan Todorov en la antes citada *Introducción a la literatura fantástica*, que “Lo fantástico (...) se caracteriza (...) por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (1981: 19). Otras definiciones, como la de Louis Vax, en *Arte y Literatura fantásticas* (1960), apuntan en la misma dirección. Vax aclara al respecto que “El relato fantástico (...) nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (Vax 1965: 6).

No obstante, las aportaciones de Todorov han sido largamente discutidas, o al menos matizadas. Confinar el acontecimiento fantástico, condicionándolo a una marca extratextual (el asombro del lector), resulta una reducción empobrecedora de un género tan complejo. En este sentido, coincidimos con Víctor Bravo, cuando afirma que esta postura de Todorov “no parece captar que la producción de lo fantástico, antes de responder a contingencias, es consustancial al hecho narrativo mismo” (Bravo 1987: 40).

En esta misma línea de discusión, hallamos muchos ejemplos en la bibliografía crítica, y comprobamos que las matizaciones respecto al género fantástico son abundantes y variadas. Algunas de las muchas definiciones solo se distancian por pequeños matices, poniendo el acento en aspectos lingüísticos, culturales, psicológicos o históricos. Pero en general la mayoría apunta a una misma dirección: un acontecimiento que no se puede explicar desde los parámetros de la lógica o lo racional tiene lugar en nuestra realidad cotidiana, creando un desajuste: algo inexplicable, irracional, que ocasiona incertidumbre (Todorov) o terror (como en la ficción de Lovecraft). Un suceso que trastoca lo cotidiano abriendo una brecha. O, como indica Rosalba Campra, que produce una trasgresión de dos estatutos de la realidad que previamente habían sido delimitados: dos estatutos diferenciados (vida-muerte; sueño-vigilia; hecho explicable-hecho inexplicable), que presuponen “la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano” (Campra, en Roas 2001: 161). En este sentido nos parece oportuno eliminar de nuestro debate las fronteras entre fantástico y ciencia-ficción. Ambos géneros han sido enfrentados en numerosas ocasiones y sus diferencias genéricas son más difíciles de delimitar de lo que parece a primera vista. Pero como en este trabajo nos interesan sobre todo cómo dialogan lo fantástico con lo autoficcional, quedaría lejos de nuestro alcance además tratar de analizar los matices de tantos géneros que emanan de lo fantástico. Así, entendemos, junto a Alejo G. Steimberg, quien cuestiona la rigidez de los géneros basándose en las teorías de Darko Suvin (quien habla de “ficción distanciada” en oposición a las obras miméticas), que todas estas obras de fantasía, imaginarias, maravillosas o de ciencia-ficción como relatos que

postulan mundos en los que, de manera más o menos aislada, aparecen elementos que no tienen lugar en el mundo empírico («real») (...) Los tres [lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción] tendrían en particular una restricción temática: el universo ficcional descrito en cada caso no pretendería constituirse en mimesis del mundo real, sino separarse de él por medio de la introducción de uno o más elementos divergentes que exceden los límites de lo posible en ese mundo (Steimberg 2013: 121).

## 5.2. ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico y su origen se pueden rastrear incluso en la sátira menipea. “La menipea es una forma tradicional del arte fantástico” (Jackson 1886: 14). A pesar de que lo fantástico se puede encontrar en obras como *La Odisea* o relatos ancestrales de nuestra cultura, no sería hasta los siglos XVIII y XIX cuando llegara a alcanzar la fisionomía con la que hoy día lo conocemos. Como señala David Roas “el género fantástico nace con la novela gótica inglesa aunque será en el romanticismo cuando alcance su madurez” (2001: 22).

Es en este ámbito cultural, cuando el Romanticismo bañaba el tejido literario y artístico, cuando resurgieron los temas de la fantasía, el sueño y el culto al yo en la pintura, la música y las letras; temas de honda preocupación humana que la razón no era capaz de explicar; esa cara oscura de la realidad que Goethe en su *Poesía y verdad* bautizó como lo *demoníaco*: “Esa esencia (*Wesen*) que entre todas las demás parecía interponerse, separarlas y unir las llamábala yo demoníaca (*damonisch*) siguiendo el ejemplo de los antiguos”. Lo siniestro o inquietante, como fue denominado, desde los presupuestos del

psicoanálisis, por Freud (*unheimlich*), lo angustioso que se despierta en nosotros. Un sentimiento que se anteponía a la mentalidad racional que por otro lado imponían la ilustración y el clasicismo.

La imaginación se manifiesta como una válvula de escape a la idea mecanicista, pragmática y limitada de la realidad. De hecho “a los románticos les une un malestar por la normalidad, ante la vida cotidiana” (Safranski 2002: 174). Es igualmente en este período cuando el yo se comienza a erigir como tema literario de gran calado, además de asunto filosófico. Relatos fantásticos como “William Wilson” (1839) de E.A. Poe, *El doble* (1846) de Dostoievski o “El doctor Héraclius Gloss” (1875), de Guy de Maupassant denotan ya una tematización de la quiebra de la identidad y un interés por el universo interior de la subjetividad, por la voz interna del subconsciente, sus posibilidades narrativas y ecos psicológicos en clave fantástica.

De este modo, observamos cómo “los románticos abolieron las fronteras entre el interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia” (Roas 2001: 23). Y abrieron una nueva vía en la literatura a través de la cual se plasmarían las pulsiones más febriles, oníricas y fantásticas del espíritu creador. Surge, como vemos, en esta época la literatura fantástica tal y como la conocemos hoy día, y con ella una gran cantidad de escritores y obras que se adentran en temas fantásticos: fantasmas, demonios, el más allá, los sueños y la locura como forma de conciliar otras realidades con la nuestra. De esta corriente beberían movimientos de vanguardias como el Surrealismo, a quien André Breton, consideró como la cola prensil del romanticismo (Breton 2001: 116).

### 5.3. NUEVAS FORMAS DE LA REALIDAD: LO NEOFANTÁSTICO

A partir del siglo XX –con el escritor checo Franz Kafka como precursor– las manifestaciones literarias que incluyen elementos fantásticos experimentan un auge y comienzan a divergir de sus antecedentes clásicos. De hecho es en este siglo cuando el signo literario experimentará un giro notable. Concretamente el primer tercio del siglo es escenario y testigo de una nueva versión de la literatura fantástica, que realiza un giro hacia escenarios y situaciones iniciales más cercanas a la realidad. Como indica Jaime Alazraki: “el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (2001: 280). En contraste con la literatura fantástica clásica que se desarrolla en el Romanticismo, el fantástico moderno ha superado su tensión frente al imperio de la razón, la sociedad se ha vuelto más compleja y reclama “terrores” distintos a los procedentes del ámbito paranormal. Además, el desgaste de las fórmulas clásicas también deja su impronta en la estética del relato, provocando que se caracterice por un experimentalismo formal. Jaime Alazraki ha venido a definir este nuevo marchamo literario como “neofantástico”. Y una de sus características principales pasa por sustituir el factor terrorífico por la provocación de perplejidad o inquietud. No obstante, como indica David Roas, no hay una discrepancia tan radical entre lo fantástico clásico y lo contemporáneo, sino que este último se “igual a lo fantástico del siglo XIX, puesto que ambos se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad” (Roas 2001: 36). Y más adelante, el mismo Roas aclara que entiende que tanto Todorov como Alazraki insertan sus



opiniones respecto a la literatura fantástica contemporánea “en una visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable” (Roas 2001: 36). En cualquier caso, el neofantástico concilia lo cotidiano con lo fantástico. Julio Cortázar explicó en una entrevista: “Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista”. (González Bermejo 1981: 42). Pero no es nuestra intención entrar en debate sobre terminologías. Tan solo nos parece importante señalar el cambio que la literatura fantástica ha experimentado, y como sus presupuestos han ido aproximándola al ser humano. En este sentido, podemos comprobar cómo los aspectos que definen la poética fantástica de autores actuales, según los profesores Ana Casas y David Roas, colindan con la poética autoficcional. Según las aportaciones de estos dos críticos los aspectos esenciales que caracterizan el fantástico contemporáneo son:

- 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad (nuevas variantes del motivo del doble, la metamorfosis, la animalización); 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está al otro lado de lo real; 4) lo fantástico y el humor (Roas y Casas 2016: 179).

Los cuatro puntos coinciden en mayor o menor grado con elementos y recursos autofccionales habituales. El primero es básico, como ya hemos comentado y podría asimilarse a la metalepsis de autor y a cualquier injerencia del autor en el mundo diegético. También, como relatos fantásticos que son las autoficciones que estudiamos en este trabajo, encontraremos numerosas

ocasiones en las que la realidad es trasgredida por un orden paralelo, opuesto o alternativo. La autoficción fantástica *VALIS* de Philip K. Dick, por citar un ejemplo, desarrolla este conflicto de realidades paralelas. El segundo aspecto es una característica esencial, sobre todo en la autoficción fantástica, donde el autor altera su personalidad adquiriendo una identidad en ocasiones monstruosa o espectral. También el Doble, como elemento fantástico que encarna la alteridad identitaria, es recurrente en estas obras: “El otro”, de Borges o *Disecado*, de Mario Bellatin funcionan como relatos fantásticos sobre el *Doppelgänger* a la vez que, como autoficciones fantásticas, exponen un discurso sobre la identidad personal y los límites de la ficción. Este segundo aspecto está estrechamente vinculado con el siguiente, ya que encarnado en la monstruosidad, en ocasiones, el autor escenifica su actuación ficcional desde la otredad, como veremos, por ejemplo en autores como Aira, quien se transfigura en personajes raros, o en Pedro Luis Alarcón, quien en el relato que en esta tesis examinamos disocia su identidad en la figura de un vampiro siniestro. Por último, la cuarta dicotomía, fantástico-humor, es más que evidente en gran cantidad de textos aquí descritos. Desde los iniciales Luciano de Samósata a algunas enunciaciones autoficcionales de Bellatin, en las que la ironía condiciona nuestra lectura.

#### **5.4. EL FANTÁSTICO Y EL YO**

Desde estas diversas posiciones, podemos conjeturar que una narración autobiográfica, y con visos de verosimilitud, puede contener acontecimientos inexplicables, es decir, fantásticos. De hecho, como veremos más adelante, será Borges uno de los primeros autores modernos que confeccione una literatura fantástica del yo. En “El Aleph” narra una historia en la que él mismo –

un personaje y narrador llamado Borges— está inserto en una trama fantástica y, que, en palabras de Vincent Colonna, “gracias a implicar su nombre, confiere a su visión una gravedad particular” (Colonna 2012: 87). No obstante, al igual que lo fantástico ha ido evolucionado a otras posiciones en las que lo terrorífico puro (fantasmas, monstruos) ha sido sustituido por otros elementos más cotidianos (metafísicos: Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; alegóricos: Cortázar, “Casa tomada”, incluso sociales: Cortázar, “Segunda vez”) y más afines al sustrato racional cotidiano, las literaturas fantásticas del yo también se postulan desde ópticas radicalmente nuevas y originales.

Como veremos más adelante, autores como César Aira o Mario Bellatin elaboran relatos del yo que se alejan de las formas de la literatura clásica y los presupuestos autoficcionales más objetivos. Si bien lo puramente fantástico cede ante otros recursos más cercanos al absurdo y a la bufonada (Aira) o lo grotesco y raro (Bellatin) convendremos que lo real es atacado y suplantado por “otra” realidad. Además, la omnipresencia del autor en estas autoficciones neofantásticas sirve de vehículo para interiorizar una nueva forma de expresión de la realidad. Lo neofantástico y lo autoficcional parecen aquí coincidir en distintos puntos. Es en este sentido bastante interesante, en cuanto a novedosa, la aportación que realiza Nicolas Licata cuando explica que tanto la

autoficción y (lo) neofantástico, cultivan un escepticismo profundo en cuanto a la posibilidad de acceder a la realidad “verdadera”. Por un lado la autoficción es marcada por la desconfianza total en nociones como la verdad o la unicidad del sujeto; el neofantástico, por otro, por la puesta en duda del modo de pensar racionalista y de la poética realista. De allí la hipótesis siguiente: el polo

“fantástico” de la autoficción radicalizaría las causas y reivindicaciones del género. (Licata 2016).

Es este el punto central, en el que confluyen lo fantástico y lo autoficcional, al que queremos acceder en nuestro estudio. Ambos fenómenos cuestionan tanto la univocidad del yo como la realidad como instancia soberana y ensalzan el valor de la ficción. Entonces, uno de nuestros objetivos será entender cómo se relacionan ambos registros, cuestionar su pertinencia y tratar de elaborar una teoría general que sirva de marco crítico para analizar ciertas obras.

## **5.5. DE LA OTREDAD RELIGIOSA AL YO PROFANO**

La literatura fantástica siempre ha gozado del paradójico estatus de la contradicción con el régimen de realidad. Lo fantástico, expone Martha J. Nandorfy, “parece destinado a constituir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considera normal, natural y objetivo” (en Roas 2001: 243).

La literatura moderna de corte fantástico, como sabemos, hunde sus raíces en el Romanticismo, así que no es de extrañar que sus temáticas estén todavía supeditadas y, a veces, enfrentadas, a la fuerte religiosidad de la época. Así, las fuentes que inundan los universos ficcionales fantásticos de la literatura del siglo XIX han sido nutridas por demonios que incitan al pecado, espíritus malignos, vampiros que detestan las cruces o muertos vivientes que no han encontrado la paz de su alma cristiana. A este respecto, comenta Susana Reisz que el nacimiento de la literatura fantástica ocurre en Europa como una reacción ante el “pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural

y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces” (en Roas 2001: 194-195). Es decir, lo fantástico, como planteamiento epistemológico supone el intento de comunicación y reacción con esa parte más atávica de nuestra propia cultura (religión, mitos, supersticiones) que nos resulta incomprensible. Esta es la opinión de Irène Bessièrè, quien declara que “Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Símbolo de un cuestionamiento cultural...” (en Roas 2001: 86-87). También Rosemary Jackson indaga sobre el diálogo de lo fantástico con lo cultural cuando afirma que “en una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en ‘otra’ cosa, diferente de la familiar y confortable” (Jackson 1986: 17).

Así pues, es comprensible que en un mundo cada vez más secularizado y desembarazado en gran medida de fuertes agentes religiosos que, como antaño ocurría, promuevan un sustrato cultural de intensa espiritualidad, basado en credos y dogmas y una visión teocéntrica de la vida, la literatura fantástica haya abandonado sus vínculos iniciales con lo espiritual y apele a un cuestionamiento más afín a la psicología, el lenguaje o la propia cotidianidad. Es entonces cuando nace lo que se ha venido a llamar el neofantástico, como ya vimos anteriormente.

Desplazando en gran medida los espectros, casas encantadas y demonios, surgen nuevas preocupaciones, como por ejemplo, el propio hombre y el yo. Explica Daniel Bell que en el marco moderno del “traslado de la religión a la cultura profana”, es decir, de la secularización, en la literatura fantástica de

la época el “miedo del demonio” se ve sustituido por el terror a “la naturaleza humana cuando se desencadena” (Bell 1996: 19). También apunta Rafael Llopis, gran estudioso del relato fantástico, en el prólogo a *Antología de cuentos de terror*, este cambio sustancial de paradigma que se produce en la evolución del género: “El terror ya no lo produce la aparición de un muerto ajeno, sino la insinuación de que existe un desconocido en mi propio yo” (Llopis 1981: 13). El yo es el nuevo enigma. Análogo a la literatura autoficcional, uno de los temas que abordará la literatura fantástica es el de la identidad. En los relatos fantásticos (modernos), a diferencia de los cuentos populares, apunta Bessière, “la interrogación del protagonista sobre lo real y los acontecimientos no se separa de la cuestión sobre la identidad (¿quién soy?)”. Esto promueve una indagación identitaria y que “la exploración y la conquista de lo real sean inevitablemente una oportunidad para el conocimiento de sí mismo (en Roas 2001: 88). En efecto, Dostoievski y Edgar Allan Poe, precursores del fantástico contemporáneo, en sus relatos sobre el doble, comienzan a indagar acerca de la identidad fracturada del sujeto moderno, la descomposición del yo, la individualidad frente la sociedad y lo subjetivo a través de sus fantasías literarias. Louis Vax (1960) al clasificar las obras maestras de la literatura fantástica diferenciaba lo “Fantástico tradicional”, representado por Dickens o M. R. James, y lo “Fantástico interior”, caracterizado por obras centradas en el individuo: “El Horla”, de Maupassant o algunos relatos de Poe.

Esto es debido a que la realidad (y por lo tanto también su especular mundo colindante: lo fantástico) se verifica mediante el yo. Martha Nandorfy recurre al físico Gary Zulav, quien señalaba, en la línea de los empiristas británicos –Locke, Hobbes– que el acceso al mundo físico se da a través de la

experiencia. Nandorfy opina que el yo es el eje a través del cual se fabrica la realidad: “El común denominador de todas las experiencias es el ‘yo’ que experimenta. En pocas palabras, lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella” (en Roas 2001: 244).

A través de la literatura del yo (o autoficción) se condensan, aprehenden y cuestionan experiencias singulares que rebasan la realidad exterior. Vincent Colonna recoge al final de su ensayo sobre las mitomanías literarias, en el capítulo “Bonus tracks”, algunos fragmentos de textos que otros autores dedican al fenómeno de la autoficción. En concreto, nos resulta interesante el extracto del crítico y profesor Sébastien Hubier, tomado de su libro *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (2003), sobre el que Colonna afirma que el uso de la primera persona otorga coherencia a los fantasmas, sueños obsesivos, imágenes caóticas, extrañas sensaciones, revelándose otra realidad en la que lo fantástico reconstruye la autoficción (Colonna 2004: 242). El yo, como red temática de lo fantástico, según Todorov, funciona como centro de operaciones para conjeturar lo fantástico ya que “El yo significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye” (Todorov 1981: 112). La autoficción, por tanto, deviene un instrumento con el que los espectros del yo fabrican una nueva realidad, más rica y compleja, en la que el individuo es protagonista pleno.

## **5.6. AUTOFICCIONES Y FANTASÍA**

El debate sobre los límites entre la ficción en la autobiografía y la realidad de la novela no es para nada un asunto novedoso. Siempre ha suscitado una

cantidad ingente de opiniones en una u otra dirección. Hay quien sostiene que una sola gota de ficción en una biografía la contamina y la invalida como tal. Por otro lado, algunos lectores y críticos perciben que todo texto es ficcional, incluso cuando se presenta como una autobiografía. Si bien, a priori, la narración referencial o autobiográfica contraviene aquella otra de naturaleza maravillosa o antirrealista, está lejos de nuestro interés analizar esta dialéctica, y trataremos de estudiar aquí cómo elementos de ambos estatutos –realidad referencial y ficción fantástica- confluyen en algunos textos y cómo dialogan para reivindicar un pacto ambiguo de lectura no excluyente. Esa zona de contacto es, por supuesto, la autoficción fantástica. Gasparini ha comparado la autoficción con lo fantástico, siendo ambos “espacios” marcados por la ambigüedad. Según Philippe Gasparini:

le roman autobiographique s’inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l’autofiction (Gasparini 2004: 29).

Como veremos, lo fantástico, en la praxis literaria de autores como Jorge Luis Borges, César Aira o Mario Bellatin, consiste básicamente en la trasgresión –a veces evidente, a veces sutil y próxima con el disparate– de esos límites que ordenan y franquean las esferas de la realidad y lo imposible. Como señalaba Genette, la metalepsis consigue borrar las fronteras ontológicas que operan en el relato, desde dentro, y por supuesto también con



respecto a su exterior, marcando distancia con su horizonte referencial (Genette 2004). En *Metalepsis*, de hecho, afirma el teórico francés que las obras metalépticas son mayormente de carácter fantástico (Genette 2004: 29).

Víctor Bravo alude a esta trasgresión de fronteras cuando explica que lo fantástico está condicionado por la alteridad y “se genera [lo fantástico] justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona” (Bravo 1988: 31). Y un poco más adelante concluye que “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, trasgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (1988: 33).

Por estas mismas razones, no solo cabe afirmar que un relato autoficcional, como categoría puramente ficcional, no esté reñido con lo imaginario e incluso con lo fantástico, sino que es altamente compatible. Como indica Pozuelo Yvancos, el estatuto imaginario de la palabra es inherente al propio texto y no ha de responder a ninguna referencia extratextual. La recepción lectora está, obviamente, influida por el género (no leemos igual un documento legal que una fábula), pero la ficción requiere una suspensión de la incredulidad que afecta tanto las autoficciones como a las fantasías épicas. Por eso, al leer un relato autoficcional en el que algo fuera de lógica tiene lugar el efecto es superlativo. En este sentido, conviene subrayar que cuando leemos un texto dentro del marco de la fantasía lo inverosímil no causa ninguna sorpresa, pero al enfrentarnos a una narración supuestamente factual o autobiográfica, “la irrupción de algo lógicamente u ontológicamente imposible causa una gran ruptura” (Toro 2017: 186).

También Manuel Alberca ha defendido en numerosos lugares ese carácter ambivalente de la autoficción. Igualmente, la convivencia de distintos mundos ficcionales, según la Teoría de los mundos posibles, elaborada por Doležel, legitima esta postura; “el particular ficcional se acepta como existente sin reservas” (en Pozuelo 1993:138), y jamás habrá de ser sancionado con cierta verdad externa, es decir, extratextual. Lo fantástico, por muy autoficcional que sea, no pierde su condición de fantástico. La presencia del autor, por muy fantástico que sea el texto y desfigurada que esta identidad haya sido elaborada, no queda del todo anulada. Recuerda José Amícola que Freud al hablar de los alcances del término alemán “*unheimlich*” (siniestro, ominoso), en los casos, tanto reales como literarios, donde se aplica esta sensación espeluznante “lo que presentaría sería un borronamiento de los límites de la realidad y la fantasía. No es casual entonces que lo inquietante intervenga de modo transcendental en los textos autoficcionales que aquí analizamos” (Amícola 2012: 74). Las fronteras, por tanto, no es que sean traspasadas en el relato fantástico autoficcional. Más bien son eliminadas, o al menos, diluidas. Incluso, los elementos referenciales o autobiográficos que aluden al autor del texto incrementan esa sensación de extrañeza inherente a un texto fantástico. Vera Toro también argumenta en este sentido:

si, como puede ocurrir en una autoficción, el recurso de una narración fantástica se combina con recursos antagonistas como el de la ilusión referencial o la ilusión narrativa y/o de la identidad onomástica de algún personaje con el autor real, el *‘desconcierto lúdico metafísico’*, (...) se ve potenciado (Toro 2017: 200, la cursiva es nuestra).

Retornando a la terminología de lo fantástico, en lo que sí que parecen estar de acuerdo la mayoría de los teóricos es en la distinción entre las categorías o géneros fantástico y maravilloso, siendo lo maravilloso ese espacio “sin límites definidos” que encarnan tanto los cuentos tradicionales de hadas como la literatura fantástica épica (obras de George R. R. Martin, Patrick Rothfuss o Robert E. Howard). En estos tipos de relatos no se produce ningún asombro por parte de los personajes ni tampoco ápice de realismo. Son mundos autónomos –recordemos *Blancanieves*, *Las mil y una noches* o *El señor de los anillos*, por citar tres ejemplos de sobra conocidos– en los que se da por hecho que existan dragones parlantes o espejos mágicos o alfombras voladoras o elfos inmortales o un anillo que posee poderes. Explica Todorov que en lo maravilloso “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (Todorov 1981: 40). Por lo tanto, como bien ha explicado Todorov, no existe en este tipo de narraciones la sorpresa para los personajes que en ellas viven (y casi tampoco para el empático lector que asume como plausibles tales condiciones o leyes). En el otro extremo estarían las narraciones extrañas, que sí tienen explicación. En ellas

se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción

semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar (Todorov 1981: 35).

Están, consiguientemente, tanto los relatos extraños como los maravillosos, fuera del espectro de lo que se considera literatura fantástica, siempre según Todorov, quien afirma también que “lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes” (Todorov 1981: 35).

A partir de esta dicotomía comprendemos que lo fantástico como tal deberá tener lugar en un mundo igual al nuestro real, idéntico a nuestra realidad inmediata y no en un universo maravilloso, además deberá de contener elementos que carecen de explicación lógica. Así, explica el crítico búlgaro, una de las condiciones para que se dé lo fantástico consiste en “que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales” (Todorov 1981: 27). En esta misma línea, aclara el crítico David Roas que “lo fantástico, por tanto, debe estar inscrito permanentemente en la realidad...” (2001: 25).

Es decir, como ya hemos argumentado, algún factor o elemento que no es compatible con nuestra realidad se presenta, irrumpe en un mundo diegético análogo al nuestro, provocando una distorsión y un desequilibrio en los personajes que en él habitan. Sin embargo, no siempre hay esa *intrusión brutal*, sino que a veces lo fantástico se introduce de un modo paulatino, sutil. Recordemos, por citar un conocido ejemplo, el famoso cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada” (1951), en el que una presencia invisible y

desconocida se apodera de cada estancia de la residencia de los protagonistas, de forma lenta y progresiva, hasta que consigue expulsarlos de la casa.

Otras veces, como ocurre en la obra de Bellatin, los códigos de la realidad son continuamente violados mediante la trasgresión de los órdenes ontológicos, siendo la metalepsis (además de la puesta en abismo) un dispositivo que dispara al mismo tiempo el efecto fantástico y el humorístico-grotesco. Por ejemplo cuando Yukio Mishima, el escritor japonés, deambula por el relato sin cabeza en la novela *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). También son frecuentes en la obra bellatiniana atmósferas más cercanas a lo extraño – o fantástico-extraño – que a lo fantástico puro, que si bien no llegan a roturar la realidad sí que rozan lo imposible. Por otro lado, en la obra de César Aira, la construcción de modelos autobiográficos conviven con otras formas más radicales, como la ciencia ficción, el folletín, el cómic o los productos televisivos, urdiendo tramas deliberadamente absurdas y disparatadas, o “rocambolesco aireano”, como lo ha denominado Sandra Contreras: “rocambolesco en el ‘clásico’ sentido de un desenfreno de los acontecimientos y de un crescendo de lo inverosímil que puede desembocar en el efectismo y la arbitrariedad de la resolución” (Contreras 2002: 143).

En otro lugar, refiriéndonos a los efectos que puede causar la metalepsis, según Genette (1972:244), ya señalábamos que lo humorístico, lo absurdo y lo fantástico no están reñidos. El teórico Louis Vax subrayaba la compleja relación entre sendos registros y precisaba que “existe una relación oculta entre la risa y el miedo. Las máscaras que nos hacen reír en carnaval, ¿no representaban primitivamente el rostro de los muertos?” (Vax 1965: 15).

Aunque la tendencia ha sido y aún persiste en situar la autoficción junto a la autobiografía, ya sea para diferenciarla, para concederle el estatuto de variante subversiva o para definirla en términos de referencialidad, Colonna entiende el fenómeno de un modo diacrónico y la lleva hasta los albores mismos de la ficción. Así, llega a afirmar que la autoficción tiene “su corazón ardiente en la fabulación fantástica, en esa forma fabulosa de inventarse a sí mismo. Ahí se encuentra su figura más inquietante” (Colonna 2004: 34). El autor francés no logra explicarse a sí mismo cómo en la actualidad no se recurre más a su naturaleza fantástica, aunque a nuestro entender escasez de obras autoficcionales fantásticas no es una novedad sino una constante debido principalmente a sus naturalezas aparentemente discordantes.

Además de esta emancipación teórica de lo autoficcional respecto a lo autobiográfico, lo que sí que se percibe es una tendencia reciente a autoficcionalizar en un clave cada vez más distorsionadora del yo, que se aleja de los presupuestos autobiográficos clásicos. Bien lo ha indicado el profesor y escritor Jorge Carrión en un artículo sobre Duchamp y su influencia en las artes contemporáneas, al distinguir el yo antiguo del nuevo:

El yo ficcionalizado, antiguo y clásico, se contrapondría al yo travestido. Es decir: el narrador casi idéntico al autor sería superado por un narrador que, pese a llamarse incluso como el autor real, lleva a cabo actos o metamorfosis (fantásticos, de raza, de género) que lo convierten en un personaje con entidad propia. Pienso en Juan Goytisolo convertido en terrorista o en fornicador de pedigüños; en Aira narrando como si fuera una chica moderna; en las osadas transformaciones políticas del personaje Manuel Vilas; en el narrador follador que ha

construido Washington Cucurto a partir de su conciencia racial; (Carrión 2009).

### **5.7. INFANCIA: CUNA DE LA MEMORIA, CRISOL DE LO FANTÁSTICO**

Es el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud quien compara en su ensayo titulado “El creador literario y el fantaseo” (1907) el proceso creativo del poeta con el proceso infantil a la hora de imaginar, “fantasear”:

¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. (...) Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. (Freud 1992: 127).

De la misma opinión es Vincent Colonna cuando establece un paralelismo entre la fabulación y la niñez: “Les artistes, comme les enfants, ont droit à la fabulation” (2004: 155). En una clasificación temática de los relatos fantásticos Todorov acuña por un lado “Los Temas del Tú” –religión, crueldad, muerte, sexualidad– como por otro, “Los Temas del Yo”, que recogen, entre otros, la multiplicación de la personalidad o la ruptura del límite entre sujeto y objeto. Juan Herrero Cecilia, en su ensayo sobre la estética del relato fantástico, explica a este respecto que los temas del yo todorovianos “tienen

relación con la mentalidad crédula de la infancia” (Cecilia 2000: 128). Lo que queremos mostrar es los paralelismos que se establecen entre el relato fantástico y el relato (o la evocación memorialística) de infancia.

Los relatos de infancia y los fantásticos coinciden en el uso de la primera persona. Una primera persona que convoca un mundo interior pasado, en el caso de las novelas autobiográficas y autoficcionales o en los cuentos de fantasía clásicos, desde Maupassant a E.A. Poe, y que traduce la experiencia “vivida” en materia literaria. Como estipula Todorov, tras el análisis objetivo de un gran número de obras “En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona” (Todorov 1981: 60).

Otra correspondencia entre lo fantástico y lo autobiográfico también se encuentra en la atmósfera que se trata de recrear mediante un lenguaje tendente al lirismo, las situaciones extrañas (borrosas, indeterminadas) narradas o acontecimientos que están más allá de lo puramente racional, que en el cuento fantástico están justificadas por su propia estética, y en el de infancia responden a una suerte de desmemoria que el tiempo inflige. En este sentido, hay tanto en el relato de infancia como en el cuento fantástico un aura prodigiosa, a veces onírica, que engrandece o mitifica lo narrado y/o al narrador. Entendemos aquí el arquetipo del mito de la misma manera que Northrop Frye: “an abstract or purely literary world of fictional and thematic design (...) the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire” (Frye 1990: 136). Es decir, una tendencia a extenderse hacia un ideal, de expresar-representar ese mundo arcádico, que reside en la niñez y que se parece a un espacio fantástico, alejado del presente y en el que todo se magnifica/mitifica/fantasea mediante el recuerdo idealizador. Recordar (sobre



todo los remotos episodios de la niñez), como el acto de escribir ficciones, consiste en fantasear, y aunque son actividades distintas, en la escritura autoficcional ocasionalmente se solapan, trasvasando una vez más esa línea que separa lo textual de lo extratextual. Este efecto de mitificación, que en el relato fantástico es más común y que sirve para desteñir la realidad mediante la abstracción o distorsión, también se da en ciertas narraciones de corte autobiográfico. “La indeterminación infinita es también el objetivo o meta de algunas autoficciones, que querrían conseguir la indefinición de lo fantástico” (Alberca 2012: 13). Sin ir más lejos, podemos encontrar numerosos ejemplos en novelas de Francisco Umbral, relatos en los que un lenguaje lírico y una recargada y exorbitada imagería consiguen que el discurso pseudoautobiográfico se impregne de tintes de narración mitológica. Además, como ha indicado Manuel Alberca, Umbral se valía de la incertidumbre, rehuía en sus novelas del yo la explicación, acudiendo a la elipsis para enmascarar su propia identidad (Alberca 2012: 16).

La infancia recordada y el relato fantástico también comparten su carácter evocativo, sobre todo en las memorias, donde lo memorístico induce al narrador a invocar la infancia como territorio mágico y hermético, que parece distanciarse ostentadamente de la realidad. En estos dos orbes, el fantástico y el biográfico evocador de la infancia, encontramos una tendencia a la ensoñación y a lo onírico. También a la mitificación de personajes, épocas y acontecimientos pretéritos. Es patente este modelo de mitificación y fantaseo de la realidad recordada en relatos novelescos como *Dafne y ensueños* (1983), de Torrente Ballester, “Durazno reverdeciente” (2006), de Cristina Rosetti o *Las ninfas* (1976), de Francisco Umbral. O el relato “El cerebro

musical” de César Aira, un cuento corto sobre su infancia ambientado en su Coronel Pringles natal en el que una serie de disparatados sucesos conducen a un desenlace fantástico, y que el propio autor considera de naturaleza mítica. Relatos en los que se habla desde una voz que impuesta nostalgia y que evocan períodos de la niñez mezclados con otros acontecimientos imposibles que contravienen la lógica de la realidad y que por lo tanto ofrecen una lectura fantástica. Bachelard ha escrito que los poetas cuando inventan están recordando su origen: “Meditar sobre un origen, ¿no es soñar?” (1997:167). Es decir, al evocar, el escritor del yo, ¿no rescribe en clave fantasiosa su propio pasado y, como en un palimpsesto, no realiza una reconstrucción imaginaria de su propia biografía? En este sentido, el autor se transforma en un espectro de sí mismo, un yo fantasmal cuyo nacimiento e infancia quedan relegados a un brumoso espacio que la escritura de ficción reinventa.

Leonor Arfuch acude a las tesis de Elizabeht de Mijolla, para quien la autobiografía siempre está contaminada por impulsos irracionales y las limitaciones de la memoria.

Para De Mijolla, es la nostalgia y la pesadilla del tiempo pasado, la belleza y el terror, lo que retrotrae a la infancia, como lugar imaginario de un poder siempre irrealizado, y es la pérdida de ese poder-y esa pasión- lo que está en el origen de la autobiografía (Arfuch 2007: 104).

Pero también la mirada esgrimida por los poetas sirve como filtro idealizante para resaltar la belleza de la niñez. Como sostiene el filósofo Gaston Bachelard:

Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones, la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos en el límite de la historia y de la leyenda (Bachelard 1997: 153).

Es decir, revivir la infancia es recrearla, reescribirla en clave fantática. El tiempo de la niñez, recobrado mediante la memoria, deviene un espacio reinventado, tamizado por lo fantástico, donde confluyen hechos referenciales, históricos, imaginarios y mágicos. La imaginación literaria de algunos autores que aquí estudiaremos, como Mircea Cărtărescu, Carmen Martín Gaité o Gonzalo Torrente Ballester, condensa a través de la narración autoficcional de su infancia elementos provenientes de sueños, de hechos reales, de fantasías y de probabilidades que hacen de la “vida” una experiencia literaria. Recordar el pasado e imaginar son intercambiables. Evocar el niño que una vez se fue es construir un relato del yo fantástico.

## **5.8. AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS**

### **5.8.1. LA DISOLUCIÓN DE LO AUTOBIOGRÁFICO**

Ya hemos tratado en las secciones iniciales de este estudio que el número de posibilidades dentro del espectro de las narrativas del yo es amplio y oscila entre los dos consabidos pactos hegemónicos de lectura: el biográfico y el novelesco. La literatura autoficcional está marcada por la tensión de ambigüedad que ambos polos ejercen, aunque, como es natural, no pocas obras consiguen este equilibrio entre realidad y ficción (Alberca 2007). Algunas se balancean hacia lo biográfico, otras avanzan hasta los márgenes de la

invención, teniendo como horizonte lo fantástico, lo improbable. En el siguiente cuadro, reproducido a partir del que Manuel Alberca incluye en su libro *El pacto ambiguo*, vemos cómo se bosqueja una categorización de la autoficción, en el que trata de trazar “los límites de las regiones y comarcas de esta nueva nación literaria” (Alberca 2007: 182). Por supuesto, como el propio autor advierte, esta nomenclatura es provisional y las fronteras aquí expuestas, indeterminadas. Funciona, por lo tanto, este cuadro, como una guía y no como un mapa definitivo de lo autoficcional:

| <b>PACTO AMBIGUO</b>  |   |   |
|---|---|---|
| CAMPO AUTOFICCIONAL   |   |   |
| Autoficción biográfica  | Autobioficciones  | <b>Autoficciones fantásticas</b>  |
| 1. A = N = P<br>2. Novela<br>-Invención: lo ficticio-“real”<br>-Ambigüedad: próximo al pacto biográfico | 1. A = N = P<br>2. Novela<br>Invención: elementos “autobioficticios”<br>-Ambigüedad plena: vacilación lectora | 1. A = N = P<br>2. Novela<br>+Invención: lo ficticio-“irreal”<br>-Ambigüedad próxima al pacto novelesco |

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más. (Alberca 2007: 182)

Sin entrar a discutir el grado de verosimilitud o de referencialidad de unas u otras categorías, lo que sí podemos extraer de la lectura de este esquema es que, a medida que nos alejamos de la propuesta autobiográfica y realista lo fantástico se constituye como un rasgo predominante del relato. A pesar de que lo autobiográfico y lo fantástico parecen términos que se repelen, hay casos en los que el binomio se sustenta produciendo efectos

sorprendentes. Entendiendo aquí lo fantástico como la propuesta de un universo incompatible con el nuestro o también como esa irrupción o contradicción de lo imposible en el mundo lógico, haciendo que este quede contaminado por la extrañeza. Por supuesto, no podemos negar que la narración fantástica impide una lectura autobiográfica estricta. Este tipo de relato es por tanto más ficción que biografía. “Si en las autoficciones biográficas, como también en las novelas autobiográficas, la ficción se introyecta en el yo del autor, en las autoficciones fantásticas ese yo se proyecta en la ficción” (Alberca 2007: 190-191). No obstante, hay confluencias incluso en las estrategias narrativas que construyen tanto el discurso fantástico como el autoficcional. “Algunas autoficciones utilizan un mecanismo similar al utilizado en los relatos fantásticos y, en consecuencia, tratan de producir su misma indeterminación o característico ‘efecto fantástico’” (Alberca 2012: 13).

#### 5.8.2. LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA SEGÚN VINCENT COLONNA

Afirma Colonna que *La Divina Comedia* (1304-1321) es un texto fundacional para el dispositivo autoficcional (Colonna, en Casas 2012: 106). Un viaje imaginario en el que el propio Dante se autofigura. “Voyage imaginaire dont le narrateur-héros est, comme on sait, Dante lui-même” (Colonna 1989: 28). Encontramos en la *Comedia* de Dante una perfecta simbiosis entre lo autobiográfico y lo fantástico. *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri, es un poema épico en primera persona en el que los elementos autobiográficos y fantásticos configuran el viaje del autor-narrador Dante al infierno, purgatorio y paraíso. Colonna, incluso va más allá cronológicamente en su búsqueda de antecedentes y coloca a Luciano de Samósata, en el siglo II d.C. como uno de los fundadores de esta literatura del yo imaginaria. En Luciano, explica

Colonna, se constata uno de los primeros casos en los que se inscribe con todas las letras su nombre de escritor y exhibe su personaje como una transformación fantástica de sí mismo (Colonna 2004: 33).

Más adelante, ya en el siglo XX, encontraremos algunos relatos de Jorge Luis Borges –“El otro”, “El Aleph”... – en los que el propio escritor se enfrenta a situaciones que rebasan la frontera de lo real; hasta llegar a algunas de las obras de César Aira o Mario Bellatin, que haciendo uso de una primera persona que se identifica con el propio autor, convertidos sus personajes en alter ego que comparten su nombre, despliegan relatos marcados por el absurdo, lo surreal y lo extraño. Así, Colonna sitúa el inicio de la autoficción más allá de la propia autoficción del siglo XX, emparentándola con la novela de imaginación. Esta filiación con lo fictivo queda patente cuando acuña el término autofabulación, neologismo que vindica la imaginación del autor. La fabulación del yo, consisten entonces en una serie de relatos imaginarios en los que el yo corresponde a un héroe mitad real mitad ficción, que ha sido inventado por su alter ego extratextual.

Vincent Colonna, en su tesis doctoral, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, entendiendo ‘fictionalisation de soi’ como la ficcionalización del sí mismo o del yo, la define de este modo: “la fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires” (Colonna 1989: 10).

A la hora de estipular una tipología funcional, señala Colonna que la autoficción puede tener diversas modalidades, traducidas a cuatro categorías

diferentes: biográfica, especular, fantástica e intrusa; las cuales, además, son susceptibles de aparecer en forma simple o combinada.

a) La autoficción autobiográfica es aquella en la que el autor es el protagonista de su historia, es “el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (Colonna 2012: 94).

b) La autoficción especular, en la que el autor aparece de un modo marginal, sin apenas presencia. El autor, aclara Colonna, “puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo”. Un ejemplo curioso lo encontramos en la obra del escritor rumano Mircea Cărtărescu, concretamente en su novela breve “REM” (en *Nostalgia*, 1993). Es una historia de corte fantástico y estética onírica que se desliza en diferentes niveles diegéticos en un incesante despliegue de cajas chinas. Una de las protagonistas, en un sueño, se encuentra con un escritor, el propio Mircea Cărtărescu, quien, en un juego especular, escribe una obra titulada *REM*. La protagonista se asoma a las páginas que el escritor está escribiendo para constatar que son su propia historia, lo que le está ocurriendo justo en ese mismo instante. Así se inserta el libro dentro del libro y la obra se duplica a sí misma “para dar la ilusión de una reflexión al infinito” (Colonna 2012: 114).

c) La autoficción autorial o intrusiva consiste en aquella en la que el escritor carece de presencia como personaje en la intriga del relato, normalmente escrito en tercera persona. Como advierte Colonna aquí “El

avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un ‘narrador-autor’ al margen de la trama” (Colonna 2012: 115). Sus intervenciones se limitan a digresiones o comentarios.

d) La última de las cuatro modalidades de autoficción propuestas por el profesor Vincent Colonna, y que posteriormente, desarrollará y matizará en su libro *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), es, por lo tanto, la autoficción fantástica. Según el profesor francés, la autoficción fantástica consiste en una obra en la que “El escritor está en el centro del texto como una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor” (Colonna 2012: 85). En la segunda parte de esta aseveración, referente a la imposibilidad de asimilación del autor con el protagonista novelesco por parte del lector cabrían matizaciones. Desde que los nombres de ambos –autor y personaje, a veces transfigurado mediante un anagrama como ocurre con Cyrano de Bergerac en su viaje al Sol– coinciden, el lector, de un modo inevitable, se sentirá apelado y comprometido a identificar a uno con el otro, y si bien no le adjudica todos los actos y aventuras relatados, sí que establece (aunque vagamente) una relación identitaria. Para evitar esta contradicción, explica José María Pozuelo, Colonna agrega la posibilidad de una personalidad inventada (Colonna 2012: 160). No obstante, sí que es cierto que el relato fantástico, con las características que lo definen, obliga a descargar de sentido la vertiente autobiográfica, la cual, por otra parte, suele pasas a un segundo plano en la escala de valores del relato



de ficción. En la autoficción, por lo tanto, cada lector decide hacia qué extremo del eje, polarizado por la ficción y la realidad, decide inclinarse.

Vincent Colonna señala que la autofabulación fantástica “se construye con la ayuda de un imaginario arcaico que se parece a la mitología chamánica” debido a que esta práctica espiritual es capaz de recoger los esquemas que han permitido a la imaginación pensar las transformaciones del mundo y del individuo (Colonna 2012: 88-89). Joseph Campbell examinó estas relaciones entre chamanismo y expresión artística:

la experiencia mística [del chamán] es ahistórica y, sin embargo, en todos los lugares en los que aparece, da sentido y profundidad a cualquier metáfora que pueda ser acariciada por la tradición local, (...). El chamán representa este principio a nivel primitivo, el místico, el poeta y el artista lo hacen en las comprensiones más altas de la escala cultural (Campbell 1991: 301).

En la autoficción fantástica, como en los procesos chamánicos se “viaja” desde un mundo real a otro paralelo-alternativo de un modo consciente. Como señala Elena Herrera Zamudio en la autoficción fantástica (ella se refiere al cine, pero en la narrativa ocurre un fenómeno similar), se establece un continuum entre “diferentes aspectos de la “realidad” de un ser humano y todos aquellos que pertenezcan al entramado que se extiende desde la poesía hasta las imaginaciones diurnas, pasando por los sueños, los recuerdos, las tradiciones culturales e, incluso, por los mitos, las experiencias chamánicas” (Herrera Zamudio 2007: 316). Lo peculiar de esta práctica, en la que el yo se

inserta en una fábula fantástica, es la transformación que el narrador-escritor experimenta:

el escritor debe transformarse en un ser de ficción, una especie de criatura invisible, para ir al encuentro de poderes ocultos. A cambio de esa entrega de sí mismo, obtenida por la cesión del nombre, nos han sido dado algunos de los más potentes textos de la literatura, sin gran relación con las convenciones y las banalidades de los géneros llamados fantásticos (Colonna 2004: 33).

En las sucesivas secciones nos dispondremos a estudiar estos *potentes textos* a los que alude Colonna, que por su peculiar y, por qué no, atrevida forma de aunar lo fantástico con lo íntimo (el yo, la identidad) han cosechado resultados interesantes.

## 6. PREHISTORIA Y PRESENTE DE LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA

### 6.1. LA AUTOFICCIÓN ANTES DE LA AUTOFICCIÓN. EL SUEÑO COMO FICCIÓN DEL YO

Es el propósito de este apartado componer un árbol genealógico sobre la autoficción fantástica que arroje luz sobre los autores que queremos estudiar con mayor profundidad. Todavía no se ha bosquejado una genealogía que vertebre una tradición de la literatura fantástica del yo, por lo que es imprescindible para nuestra tesis incorporar este capítulo. Hemos tratado de reunir los autores más significativos de esta “singular estirpe”, tratando de que el corpus seleccionado ayude a mostrar el desarrollo histórico y estético de la autoficción fantástica a la par que ilumine el fenómeno.

Aunque, como señalábamos en un epígrafe anterior, la autoficción parece surgir a mitad del siglo XX y tiene su origen en cierto auge del individualismo y debido a la quiebra de la identidad en la narración (Pozuelo Yvancos 1993), Vincent Colonna arriesga en su tesis, pionera en los estudios dedicados a la autoficción, una teoría poco convencional y plantea un inicio mucho anterior de la misma narrativa del yo doubrovskyana, entendiéndola como montaje textual que mezcla los signos de la escritura imaginaria con “relatos del yo” (Colonna 2004). En este sentido la desvincula de la producción autobiográfica y la afilia a la literatura de ficción y de imaginación. Es decir, desactiva su filiación al linaje de las autobiografías, desligándola de una lectura autorreferencial, lo que permite privilegiar su independencia genérica, y reivindicar una lectura de los artefactos autoficcionales desde los protocolos novelescos.

Para Colonna, la autoficción sería una forma artística cuya existencia es bastante anterior a la definición dada por Doubrovsky, en su novela *Fils* (1977) y su posterior uso. Es decir, la autoficción, según Colonna, no es el producto de la subjetividad moderna, ni resultante de la crisis posmoderna del sujeto ni del psicoanálisis ni de la recomposición de las relaciones entre público y privado, sino de una fuerza mucho más antigua que tiene que ver con una pulsión arcaica del discurso, una razón filosófica, que nacería en el seno de la Segunda Sofística en el siglo II de nuestra era (Colonna 2004: 70). Sería, en términos generales, según el profesor francés, la literatura de ficción y no la escritura autobiográfica la verdadera precursora de la autoficción, tesis a la que en gran medida nos adherimos aquí. Porque si bien es cierto que hay obras predoubrovskianas que confirman una actividad autoficcional previa al término, no se puede negar que el fenómeno a partir de los años 70 ha experimentado una proliferación.

Junto a la postura de Colonna, por tanto, mantenemos una visión más amplia del término autoficción, entendiendo esta como una forma emancipada de hacer literatura y sobre todo de entenderla desde los protocolos de recepción lectora. Como señala Manuel Alberca, la mayor aportación de Colonna, respecto a las propuestas de Doubrovsky y Lecarme es

la de ampliar el marco de la práctica textual de la autoficción, no sólo en el tiempo (cita la *Comedia* de Dante o *El Quijote* de Cervantes entre los precedentes más ilustres) sino también conceptualmente, al sacarla de su relación exclusiva con la autobiografía, en la que los críticos anteriores la habían situado, para entroncarla con la ficción literaria en un sentido más amplio, pues allí se

defendía que la ‘ficción del yo’ tenía un carácter universal ancestral (Alberca 2007: 151).

No obstante, Vincent Colonna, en sus planteamientos admite que la autoficción también “...tiene que ver con ese gran movimiento social en el que se entremezclan el aspecto jurídico y el individualismo, cuya manifestación más visible es la mostración de la intimidad propia de fines del siglo XX” (Colonna 2004: 102), fijándose de paso en la tendencia contemporánea de exhibicionismo, de consumo desenfrenado de imágenes y una proliferación de relatos autobiográficos que el lector devora bajo los efectos hipnóticos de un mercado cada vez más consumista-voyeur, sociedad del espectáculo, según el término de Guy Debord, en la que el sujeto ha pasado a ser mediatizado por su imagen, por un producto.

Para rastrear en busca de los antecedentes de la protohistoria de la autoficción fantástica, el crítico y escritor Vicente Luis Mora, citando a Fernando Báez, se remonta casi tres milenios, al año 1270 a. C. y señala un rasgo autoficcional en *El libro de los muertos*: “en una de las copias del *Libro de los muertos*, la del papiro de Hunefer, ‘el propio escriba eligió incluirse como tema y aparece como un personaje más en el juicio ante los dioses, ofreciendo su vida y su obra a Maat, diosa de la justicia” (Mora 2014: 134).

En su libro *La guerra de los sueños* (1998) Marc Augé dedica el tercer capítulo a las narraciones, los sueños y las visiones: “Las cuestiones en juego: los sueños, el mito, la ficción”. La conciencia de la muerte en los humanos, dota, según Augé, a los sueños de un carácter singular, como muestra personal de una trayectoria “sancionada por un juicio individual después de la

muerte” (Augé 1998: 82). Los sueños, al ser narrados, trasvasados a la vigilia por el soñador, se transforman en narraciones (fantásticas y a la vez autobiográficas): “...múltiples testimonios que pueden tomar la forma de verdadera narraciones. Jacques Le Goff recuerda que el género de la autobiografía onírica nació durante la antigüedad tardía y que el tema dominante de los sueños narrados es el viaje al más allá” (Augé 1998: 82). Más adelante, añade: “Por ‘relatos autobiográficos de aparecidos’, Jean-Claude Schmitt muestra de manera más sistemática el lazo que se establece progresivamente entre la representación de la muerte y de los muertos, los sueños y las visiones diurnas, el relato y la constitución de un sujeto autónomo” (Augé 1988: 82). Marc Augé sitúa el desarrollo de estos relatos en primera persona de carácter fantástico después del año 1000, “cuando se produce una renovación de la escritura autobiográfica” (Augé 1998: 82).

Aunque no hay en los ejemplos anteriores una intencionalidad artística o literaria, se aprecia una característica que marcará la naturaleza de la literatura imaginaria del yo. A saber, un narrador, aquí oral –que en el futuro devendrá en un autor-escritor– cuenta en primera persona una historia de tintes fantásticos, imposibles, que contravienen los estatutos de realidad, y que él vivencia como protagonista.

Además, de este fragmento, en el que Augé analiza las relaciones entre ficción y sociedad, a la vez que enuncia los episodios oníricos como fuente valiosa de la que se nutre la ficción, podemos extraer una conclusión significativa. Y es que la autoficción fantástica es connatural al ser humano. Desde que soñamos y fantaseamos despiertos, somos capaces de construir historias de naturaleza fantástica, antirrealista y mágica en las que nosotros

mismos participamos como protagonistas principales. En este sentido, somos los humanos personajes y a la vez creadores de nuestras propias ficciones. Así, los sueños y las fantasías sobre nosotros mismos se constituyen como una de las primeras etapas, o estados preliterarios, de la autoficción fantástica. Borges declaró en su conferencia sobre la pesadilla, que los sueños eran la actividad estética más antigua, y también que “constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” (Borges 1987: 9).

En un artículo dedicado a la autoficción y la metalepsis, Alfonso Martín Jiménez trata de explicar los límites entre los mundos reales y de ficción, concluyendo que los procesos que rigen la autoficción son similares a algunos procesos psicológicos, en concreto, los referidos al mundo de los sueños. En este sentido admite que la autoficción

puede considerarse una forma artística claramente emparentada con nuestras ensoñaciones y nuestros sueños, puesto que el mecanismo que despliega es el mismo que rige en nuestro mundo onírico. Si la autoficción rompe los límites entre la realidad y la ficción, seguramente lo hace porque, cuando soñamos, o ensoñamos, también tendemos a romper esos límites, buscando satisfacer en el mundo onírico o ensoñado los deseos que no vemos cumplidos en la realidad (Jiménez 2016: 190).

Esta teoría no es demasiado sólida ya que formula una visión del proceso creativo como actividad pulsional, casi desligada de su intencionalidad estética, como indicaba Freud en sus estudios sobre la creación literaria.

Quizá, en su origen ancestral la literatura (también algunas manifestaciones larvarias de autoficción fantástica) se situase en este incierto limbo en el que lo artístico careciese de fronteras que lo delimitasen de lo psicológico y onírico, o empleando la terminología de Borges, constituyera una “literatura fantástica involuntaria”. Vincent Colonna, por su parte, entiende que hay un evidente paralelismo entre el escritor de autoficciones y el soñador, ya que ambos son a la vez el actor y testigo de su producción, que se sitúan entre el “yo” y el “él” (Colonna 2004: 88). En definitiva, es innegable que los contenidos proporcionados por los sueños desde siempre han servido como material literario. Además, al igual que las autoficciones fantásticas, sus mecanismos funcionan entremezclando lo real (extraído de la vigilia en un caso, de la biografía en el otro) y lo inventado. Escribe Bachelard, para quien inventar es sinónimo de recordar, que “Las formas tomadas de lo real necesitan ser henchidas de materia onírica. El escritor nos muestra la cooperación entre la función psíquica de lo real y la función de lo irreal” (Bachelard 1887: 242).

Susana Reisz también ha señalado respecto a la autoficción de esa filtración de elementos irreales como “los ámbitos del deseo, del recuerdo, de la imaginación predictiva, del sueño o de la alucinación” que no se pertenecen al orbe fáctico-empírico. “Entre el fantaseo rememorativo, la apropiación de un rol, la teatralización de las propias emociones y la ficcionalización del yo, hay zonas de deslizamiento que dificultan el establecimiento de fronteras” (Reisz 2016).

Otro ejemplo que demuestra esta predisposición natural en el ser humano para autofabular sobre experiencias fantásticas en primera persona lo recoge Manuel Alberca en su libro *El pacto ambiguo*. Según nos explica, el



escritor Juan Marsé jugaba de niño a las “aventis”, un juego que consistía en inventar historias en primera persona.

Para jugar a las aventis el grupo de amigos se sentaba en corro y, por riguroso orden, cada uno iba tomando la palabra para contar la suya que improvisaba en ese momento. Las aventis eran por lo general historias de aventuras, como la palabra abreviada indica, en que cada narrador, cada niño en el uso de su turno de palabra, se convertía en protagonista con su nombre propio e incorporaba al relato a otros niños del grupo, repartiéndoles papeles (Alberca 2012: 127).

Esta estrategia lúdica nos permite “atisbar en este procedimiento la *matriz arquetípica* de la fabulación literaria de sí mismo. La autoficción es quizá el *mecanismo más primario y el más espontáneo y sencillo* para producir ficciones” (Alberca 2012: 128, La cursiva es nuestra). La autoficción fantástica quizá no responda tanto a una tentativa de distanciamiento del relato autobiográfico sino, todo lo contrario: un deseo de aprehender en su totalidad la esencia vital, desde los sueños hasta la vigilia, considerando todas sus dimensiones posibles, tratando de rescatar matices nunca antes tenidos en cuenta.

## **6.2. LOS PRECURSORES DE LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA**

En este apartado nos disponemos a enumerar y comentar algunos de los antecedentes de esta línea de autores que vertebran lo que entendemos como la “literatura del yo fantástica”. Si bien es cierto que la autoficción como modalidad narrativa se puede considerar un artefacto nacido en el seno del siglo XX, resultado de la evolución del relato autobiográfico decimonónico, junto a la fragmentación del sujeto, y la búsqueda de nuevas formas expresivas y

temáticas en la novela, no podemos sustraernos a esos otros precursores que de un modo intuitivo, cohesionaron la ficción fantástica con su propia voz narrativa, produciendo así relatos imaginarios del yo. En estas obras inaugurales la realidad autorreferencial resulta desplazada por lo extraño, lo misterioso o lo sobrenatural. El yo autobiográfico es precario, no tiene una fuerza suficiente para sustentar una verdad referencial que lo avale y se construye desde el binomio conocimiento/desconocimiento de la realidad y el relato es a la vez forma de expresión de ideas y de tentativa de autoconocimiento de sí mismo. Vincent Colonna, quien como aquí hemos señalado, opina que la autoficción está emparentada con la literatura de ficción, sostiene que la autofabulación es ancestral, mucho más antigua que la última crisis de la novela o del sujeto. Está ligada a la autojustificación de la literatura, a su necesidad de fabricar creencias, constituyéndose como un hecho cultural inmemorial (Colonna 2004: 166).

La tradición fantástica, por su parte, hunde sus raíces en los orígenes mismos de la literatura y el mito. Una de sus finalidades ha sido la de explicar lo inexplicable. Así que no es extraño que parte de su dimensión hermenéutica se filtre a través del propio individuo, del yo para tratar de comprender la esencia básica del ser, de la identidad. Vemos, por consiguiente, cómo se recurre a la primera persona, un yo híbrido (entre el yo “real” del autor y el yo inventado de su avatar de ficción) que parece conectar aún más el mundo de lo numinoso con lo cotidiano, lo increíble con lo vivido, lo extraordinario con lo común, lo ajeno-místico con lo propio-material.

No obstante, como veremos, estas primitivas *autofantasías*, como máquinas lúdicas de intercambio entre realidad y fantasía, resultan poco

elaboradas y parecen someterse a una función primordial: a, como decía Horacio, “prodesse et delectare”, es decir, educar y agradar. Son textos en los que se enfatiza su propósito didáctico, parecen contruidos para discutir o plantear preocupaciones filosóficas, religiosas o políticas, y están atemperados por el influjo censor de la época en las que se escribieron. La imaginación está puesta al servicio de una ideología. Peter Penzoldt, según Tzvetan Todorov, “nos da el esbozo de una respuesta. ‘Para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas’” (Todorov 1981: 115). El efecto fantástico en estas obras primigenias no es tan fuerte ni relevante: en su mayoría el universo que se configura en ellas está más cerca de lo maravilloso por su distanciamiento con el mundo en el que se inscriben. Del mismo modo, lo autorreferencial tampoco ocupa un lugar principal en el relato, como sí ocurre al llegar a Borges, punto de inflexión en nuestro pasaje por la autoficción fantástica. Borges logrará un equilibrio perfecto entre lo fantástico y lo autobiográfico. Igualmente, en el autor argentino, el uso del relato como vehículo para tesis o doctrinas también es suplantado por el goce estético, la construcción de una figura de autor (Premat 2009) y la expresión literaria. En Borges, las exploraciones de lo misterioso se efectúan con una autoconciencia más definida que privilegia una obra literaria, como producto final y trascendente en detrimento de un tratado de ideas propias. Las digresiones – como la propia autfiguración del autor– en los textos borgeanos están supeditadas al propio relato, funcionando como amplificadores de su efecto fantástico (sin obviar su carga filosófica, en cuanto que plantea cuestiones

ontológicas sobre el sujeto, y el flujo bidireccional entre vida y literatura), cuyos significados proliferan en cada lectura.

Las obras que aquí nos disponemos a examinar constituyen una muestra heterogénea. Son obras singulares y a veces únicas –en cuanto a autoficciones fantásticas se refiere– dentro del corpus mismo de sus autores. Hemos basado nuestra elección en dos criterios. Por un lado, pretendemos exponer un corpus abierto, sin restricción temática, lingüística, cultural o genérica. Hemos incluido cuentos filosóficos, relatos alegóricos, cuentos de terror, un poema, novelas de corte onírico e incluso relatos de ciencia-ficción. Esto nos permitirá desplegar un mapa global, amplio en el que poder observar con nitidez cómo, a pesar de las diferencias, las obras autoficcionales fantásticas, se comunican, establecen nexos y mantienen características comunes. Además, resulta curioso observar cómo, desde distintos presupuestos e intenciones literarias, se ha acometido la misma tarea: inscribir el yo en un texto literario fantástico, en un relato contradictorio con la realidad. Es aquí cuando llegamos a nuestro segundo criterio de elección, que consiste en que todas estas obras pioneras que sometemos a análisis tienen al autor como personaje o protagonista, y son de naturaleza fantástica: onírica, ciencia-ficción, surrealista, irrealista o contrafactual.

#### 6.2.1. LUCIANO DE SAMÓSATA Y LA PROTO-CIENCIAFICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA

El caso más relevante y paradigmático de autoficción, que el profesor Vincent Colonna toma como punto de partida y referente, es Luciano de Samósata, escritor sirio en lengua griega que vivió en el siglo segundo de nuestra era y

que consideramos el primer autoficcionador fantástico. “Si on avait à lui chercher des racines vénérables, on pourrait remonter à l’Antiquité romaine, au I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-christ, Lucien de Samosate et son *Histoire véritable*” (Colonna 1989: 323).

Luciano, según Vincent Colonna, concibe varios tipos de autoficciones, entre las que se hallan, tanto la autoficción biográfica, la autoficción especular y, la que resulta de especial interés para nuestra investigación: la autoficción fantástica. Esta última, según Colonna, sería apreciable en dos de sus nouvelles: *Lucio o el asno* (cuya autoría sigue siendo discutida) y *Relatos verídicos*, títulos según la traducción de Carlos García Gual. Lo que resulta para Colonna sorprendente es la capacidad de esta obra (y por extensión, de todas las autoficciones fantásticas posteriores) de explorar el espacio ambivalente de lo inhumano, un espacio imaginario al que difícilmente se podría ingresar sin la figuración mitológica o el folklore de lo extraño (Colonna 2004: 31).

En *Relatos verídicos*, un narrador autodiegético llamado Luciano cuenta en primera persona la historia inverosímil de una serie de viajes disparatados. Según Colonna en esta *nouvelle*, Luciano abre un territorio autónomo de inmensas posibilidades en la historia literaria que van de la tradición alegórica, satírica, utopista y fantástica hasta la ciencia-ficción (Colonna 2004: 30). Ciertamente, muchos son los que señalan esta obra de Samósata como una precursora del género de la ciencia ficción, entre ellos Pollux Hernández (2012), pero lejos de querer profundizar en aspectos genéricos, sí nos interesa subrayar su carácter pionero, debido a la naturaleza fantástica, antirrealista de

estos textos propuestos desde la instancia nominal del autor y contruidos bajo los dominios del yo.

Todo el relato está coloreado de grandes dosis de ironía, parodia, burla carnavalesca, metaliteratura y surrealismo (García Gual 1998). De hecho, los *Relatos* constituyen una parodia de los relatos de aventuras fantásticas de la época. Explica José Alsina Clota que: “El objetivo esencial de Luciano es entretener al lector, al tiempo que intenta ridiculizar a los autores de relatos prodigiosos y legendarios” (1998: 176). A pesar de su capacidad de inventiva y la innovación temática que despliega Luciano en sus historias fantásticas, no podemos sustraernos a la idea de que cada obra está imbuida por la mentalidad de su tiempo y transcribe las preocupaciones y problemáticas típicas de su época.

A lo largo de dos Libros nos cuenta Luciano sus viajes y aventuras. Por el mar, al interior de una ballena, en el país de los Héroes y en el de los Sueños, de los Bucéfalos y de las Patas de Asno, y también, una travesía galáctica, prototipo de la novela de ciencia-ficción, que le llevará hasta la Luna: ‘Durante siete días y otras tantas noches surcamos los aires, y al octavo divisamos una gran tierra en medio del aire, como una isla, brillante y esférica, y resplandeciente con gran luz (Samósata 1998: 32). Hay gran cantidad de detalles y observaciones, imitando, con sarcasmo, los relatos de aventuras y al mismo tiempo la narración autobiográfica. Lo interesante de esta historia es que el propio autor se identifica en el texto, específicamente además cuando le suplica al poeta Homero que le dedique un epigrama: “*Luciano, muy grato a los dioses bienaventurados, / vio todo esto y volvió a su tierra patria*” (Samósata 1998: 75). Este dístico es grabado por el autor en una estela de berilo,

inmortalizando de este modo su nombre a la vez que transforma su biografía en mito. La autoficción, además de su función narrativa, cumple aquí, como ocurrirá en sus versiones más posmodernas, la misión narcisista de crear una figura de autor que supere los avatares de tiempo y lo inscriba en la memoria colectiva.

El relato, no obstante, se resiste a establecer un pacto lector de verosimilitud; además, desde el comienzo y en recurrentes ocasiones el narrador insiste en declararlo una invención, describiendo su narración como un ensamblaje de “un montón de pintorescos embustes de modo convincentemente verídico” y afirmando posteriormente “...reconocer yo mismo que no cuento nada verdadero” (Samósata 1998: 25,28).

Además de los elementos autoficcionales que incluye Luciano de Samósata en sus narraciones, Vincent Colonna encuentra otros paralelismos con otro destacado autor que aquí estudiaremos: Jorge Luis Borges. Para Colonna, ambos autores estarían vinculados a la autoficción fantástica. En el relato de Borges titulado “El Aleph” el narrador-Borges compara el Aleph, ese punto maravilloso que incluye todos los puntos del Universo, que descubre en la casa del escritor Carlos Argentino, con el espejo o pozo mágico que Luciano verá en su viaje a la Luna: “...y si uno mira al espejo, se ven todas las ciudades y todos los pueblos como si se estuviera en medio de ellos” (Samósata 1998: 44). Vincent Colonna lo explica así:

En Borges, el pozo mágico se transforma en un punto situado en una escalera; pero en ambos casos se trata de un objeto que da la omnisciencia, lo que permite verificar

el rol fundador de *Historias verdaderas* en la genealogía fantástica de las ficciones del yo (Colonna 2012: 86-87).

Esta vinculación ya está establecida por el propio Borges, quien al final de “El Aleph”, en una “Postdata” enumera una serie de posibles antecedentes del Aleph, entre ellos el espejo de Luciano: “el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26)” (Borges 2007: 627). Luciano no solo ha sido considerado un autor de historias paródicas y fantásticas. También como uno de los precursores de la ciencia ficción, uno de los géneros narrativos de literatura de imaginación más extendidos y populares. Como ha señalado al respecto Pollux Hernández “de toda la Antigüedad, es Luciano (125/180) quien mejor representa la protociencia ficción” (Hernández 2012: 39).

En sus aventuras por extraños países y astros, también alcanzará el territorio del Infierno, como Dante. Allí, entabla conversación con Homero y Ulises. Vincent Colonna sostiene en su trabajo que Luciano no es tanto heredero de Homero como de Ulises, debido a su carácter de contador de historias y mixtificador, en concreto, cuando este toma el testigo del narrador – capítulos del XIX al XII de la *Odisea*– y como su propio creador, Homero, este pseudoautor describirá a los cíclopes y a los antropófagos, es decir, los ensueños y aventuras fantásticas que le han acaecido: “son modèle est Homère, ou plutôt Ulysse quand il devient narrateur” (Colonna 2004: 29).

#### 6.2.2. DANTE ALIGHIERI: BAJADA AL INFIERNO DEL YO



El siguiente autor que continúa la tradición fantástica de la literatura del Yo, Dante Alighieri, curiosamente, también mantiene una filiación literaria con la autoficción fantástica de Borges, en concreto con el antes mencionado relato “El Aleph”. “El Aleph”, descenso metafísico de Borges, presenta numerosos paralelismos con *La Divina Comedia* como ha señalado, entre otros, Carlos Gamarro en *Borges y los clásicos* (2016). Por ejemplo, el nombre de la amada del narrador se llama Beatriz Viterbo y la amada de Dante, Beatrice Portinari, y el apellido de Carlos Argentino Daneri es una forzada contracción de Dante Alighieri.

Si bien *La Divina Comedia* no es una novela propiamente dicha sino un poema con rasgos alegóricos y religiosos –lo que según Todorov impediría una lectura fantástica (Todorov 1981: 24,44) –, es destacable su narratividad y la voz en primera persona de un narrador autodigético cuya identidad coincide con la del autor. Genette ha destacado que ya Aristóteles privilegiaba la invención, la ficción sobre la forma verbal en la creación poética:

Para Aristóteles, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de *la ficción, es decir, de la invención y la disposición de una historia*. «El poeta», dice, «debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones (Genette 1993: 27, la cursiva es nuestra).

La *Comedia* se puede leer como el relato, por lo tanto, de un viaje fantástico del autor-narrador-protagonista, acompañado de Virgilio, a través del Infierno, Purgatorio y finalmente el Paraíso, y a pesar de permanecer dentro de los dominios de la poesía alegórica se nos presenta como un rico texto cargado

de autorreferencias dentro de lo imposible. Vincent Colonna defiende este texto de Dante como un caso inaugural de autoficción: “La Divine Comédie est un texte fondateur pour le dispositif del'autofiction. Dans l'histoire de la fictionnalisation de soi,” (Colonna 1998: 106) que a pesar de consistir en un viaje imaginario también es una fuente de información certera de su autor, Dante Alighieri, así como de su época, gustos estéticos, políticos y religiosos, amistades, enemistades y de su amor por Beatrice (Colonna 1998). Lo autorreferencial es el telón de fondo de esta fantasía religiosa que por su completud se erige como relato total, pero que lejos de resultar contradictorio con su verosimilitud le otorga una dimensión de patetismo inusual. Según Colonna, la recurrencia del uso del “nombre autorial” consigue en la *Comedia* que Dante no altere el protocolo nominal ni produzca una identidad contradictoria o hipotética. Al contrario, de este modo, le aporta un simbolismo especial a toda la obra en lugar de establecer un sencillo método de identificación (Colonna 1998: 107). Esta valoración es trasladable a todas las obras de autoficción fantástica, entendiendo que la intrusión del autor, en tanto ser real y proveniente del mundo extratextual, replantea un tipo de lectura anómala del texto fantástico y genera una proliferación de significados.

### 6.2.3. CYRANO DE BERGERAC Y EL OTRO MUNDO

Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac, conocido como Cyrano de Bergerac, escribió dos historias, en primera persona, siendo él el narrador autodiegético, en las que el motivo principal era un viaje a la Luna y otro al Sol. *Histoire comiqué des Estats et empires de la Lune* y *Histoire comiqué des Estats et impires du Soleil* fueron publicados en 1657 de manera póstuma. Aquí manejaremos la edición en español que reúne ambos títulos con el nombre de

*El otro mundo: Los estados e imperios de la luna. Los estados e imperios del sol* (2001), en traducción de Ramón Cotarelo.

Están estas obras fantásticas de Bergerac en la corriente de autores como el ya mencionado Luciano de Samósata y más adelante, ya en el siglo XVII, de Francis Godwin y su *The Man in the Moone* (1638), en las que una incipiente literatura de anticipación comenzaba a problematizar los conceptos científicos desde presupuestos meramente literarios. Entre las influencias literarias de Bergerac también cabe mencionar el escepticismo de Montaigne; *The Discovery of a New World; Or, a Discourse Tending to Prove, That It Is Probable There May Be Another Habitable World in the Moon* (1638), de John Wilkins; las obras de François Rabelais o los cáusticos viajes fantásticos de Jonathan Swift. Aunque se aleja del tema central de esta tesis, no queremos dejar de mencionar al humanista burgalés Juan de Maldonado, en cuya obra, *Somnium* (1541), narra un viaje a la Luna y otros lugares enlazando distintos planos narrativos entre la realidad y el sueño. Quizá, sea este uno de los relatos inaugurales y primitivos de la autoficción fantasiosa en español.

Como decíamos, volviendo al autor que nos ocupa, el propio Cyrano, en primera persona, narra en sendos libros el viaje que realiza a los dos astros y lo que en ellos le acontece. Este viaje imaginario, donde la fabulación anula casi por completo lo autobiográfico, consiste en la novelización de un yo más teórico que biográfico, en el que el autor aprovecha, parapetado en la distancia irónica del viaje fabuloso, para expresar sus teorías religiosas, filosóficas y políticas. En el prólogo de nuestra edición española advierte Cotarelo de las intenciones de Bergerac: “precisamente las dos aventuras no son otra cosa que diálogos que además de su carga filosófica abordan cuestiones culturales, morales, de

creencias, en los que se ponen en solfa las ideas de la época” (Cotarelo 2001: 22). No obstante, nos resulta curioso que a pesar de distanciarse de sus ideas a través de un viaje fantástico, seudónimos y argumentos antirrealistas el autor haya insistido en preservar su identidad, que además, avala en una narración en primera persona. La identidad nominal, como vemos, se mantiene. Si bien en la segunda parte “el autor se ha rebautizado como Dyrcona, un anagrama evidente de Cyrano D(eBergerac)” (Cotarelo 2001: 17).

Casi al término del relato del primer viaje lunar, inscribiéndose en la tradición cervantina de cajas chinas, nos narra cómo le regala su interlocutor un libro, el mismo libro que vamos a leer a continuación: “Por ello y a fin de que os divirtáis durante mi ausencia, tened un libro que os dejo y que traje en su día de mi país natal. Se titula *Los estados e imperios del Sol*” (de Bergerac 2001:126). Así no solo se duplica la identidad del autor en el texto sino el texto mismo, fomentando el efecto de multiplicación. Llegados a la segunda parte, el autor ya es famoso por su obra –algo que aquí es hipérbole y ficción pero que en el *Quijote* resulta cierto– y padece las vicisitudes de su fama:

En todas las esquinas de la ciudad retumbaban las voces roncadas de los buhoneros que gritaban a voz en cuello: « ¡He aquí el retrato del autor de los estados e imperios de la Luna! ». Entre las gentes que leyeron mi libro hubo muchos ignorantes que se limitaron a hojearlo (de Bergerac 2001: 145).

Estos casos, en los que el libro se incrusta dentro del libro, son lo que Colonna ha venido a llamar “Mise en abyme du livre”: “Seconde espèce de rencontre entre la construction en abyme et la fictionnalisation de soi la mise en

abyme de l'énonciation où l'ouvrage se cite lui-même, en se donnant comme un livre à faire ou en train de se faire" (Colonna 1989: 274). Juego especular que como la autoficción funciona como disolvente de las fronteras entre texto y realidad, para reivindicar la literatura como artefacto lúdico que está más allá de sí misma.

#### 6.2.4. DIEGO DE TORRES Y LAS CARTAS DESDE EL MÁS ALLÁ

En España, uno de los precursores del género autobiográfico que acudió a lo fantástico, o dicho de otro modo, que refrendó con instancias autobiográficas una historia fantástica, fue el escritor, médico y sacerdote salmantino Diego Torres de Villarroel. En su obra *Correo de otro mundo* (1725), con ironía, distanciándose de la verdad autobiográfica, pero imbricando elementos autorreferenciales y fantásticos, se burla de sí mismo en clave onírica, pero mostrando una visión profunda de la realidad, que es capaz de expresar genuinamente en su obra literaria. En esta obra el autor

se asoma por primera vez y simultáneamente a los horizontes de la autobiografía y la novela modernas, y (...) hubo de modificar modelos genéricos que la tradición literaria ponía a su alcance, para habilitarlos al servicio de su propio designio: la autoindagación y la revelación literaria (lo que equivale a una autocreación) de su propio ser (Pérez López 2000: 71).

Diego Torres de Villarroel se incorpora con esta obra a la tradición del sueño literario, que pasa por los *Sueños* de Quevedo, y se remonta a personajes tan ilustres como Cicerón, Virgilio, Luciano o Dante. Pero se constata, tanto en el tratamiento formal como en lo temático, que hay un

alejamiento del modelo quevedesco de los *Sueños* (alegórico, aleccionador) y “el artificio onírico se pone por completo al servicio de un designio esencialmente biográfico, en una autoconfesión matizada y compleja” (Pérez López 2000: 67). La innovación es evidente en *Correo*, ya que la ficcionalización es privilegiada y, al contrario de *Los sueños* quevedianos, no se acude a la ironía y a la sátira como vehículo principal, con la pérdida mínima de mimetismo que la autoficción requiere para no limitarse a un ejercicio alegórico. En *Correo del otro mundo*, a pesar de su filiación a la modalidad alegórico-doctrinal y al viaje imaginario utópico, Torres Villarroel plantea un juego novelesco más rico y una trama que no es tan rígida como el subgénero de los sueños literarios, tan estrechamente codificado, impone. Se percibe, por tanto un interés por la ficción, “un extraño pacto inseguro y cambiante, que más que orientarlo [al lector] parece destinado a promover su desconcierto” (Pérez López 2000: 72). Este juego para nada intrascendente de “prestidigitación o ilusionismo” del que habla Manuel María Pérez López en la introducción a *Correo del otro mundo*, que define la novela de Torres Villarroel es, como fácilmente podemos observar, una de las características de la autoficción, con las que experimenta este autor *avant la lettre* en esta obra pionera. Pérez López, en efecto, destaca la originalidad de Torres Villarroel al desmarcarse de una tradición, nos referimos al sueño literario, marcada por un grado extremo de ficcionalidad, un contenido abundante en abstracciones conceptuales en busca de reflejar una realidad pragmática y por tanto con nulas trazas autorreferenciales que vinculen al autor con el narrador y/o personaje de su fantasía: “La autorreferencialidad de Torres no tiene parangón” (Pérez López 2000: 72).

En su tesis doctoral dedicada a la autoficción, Susana Arroyo atiende también la obra de Torres Villarroel y revela esa tensión entre la autoficción y el género fantástico:

Esta obra, mezcla de diálogos y epístolas, mantiene una tensión continua entre ficción biográfica e historia, aportando una multiplicidad inusitada de puntos de vistas de diversos narradores. El libro pone en escena un fantástico intercambio de cartas entre el propio Torres y cinco difuntos notables (entre ellos Hipócrates, Aristóteles y Papiniano) (Arroyo 2011: 120).

Vemos, por lo tanto, que una de las marcas de este relato, cuyo grueso lo compone una serie de cartas que el autor-narrador-personaje recibe del más allá, de difuntos ilustres (y las réplicas que él mismo les dirige) destaca la original emancipación del clásico género de los sueños, por lo que su intencionalidad alegórica queda minimizada en pos de una intensificación de la ficcionalidad. El propio Torres Villarroel, al situarse como interlocutor de seres espectrales, se vuelve él mismo un personaje de ficción. La ironía, o la paradoja, también radica en que estos personajes son históricos, y por muy irreal que su presencia pueda parecer en el siglo XVIII no deja de mantener un atisbo de *veracidad histórica*, que devienen en paradoja autoficcional. Pero también, como señala Manuel María Pérez López “La autorreferencialidad radical del texto creado por Torres no tiene parangón posible en la tradición del sueño literario” (Pérez López 2000: 72), ya que para que estos artefactos literario-satíricos funcionen se basan en una pragmática regida por la abstracción conceptual y modelos genéricos y anónimos, es decir, distanciados

del autobiografismo. Uno de los antecedentes de esta infrecuente mixtura entre autorreferencialidad y fantasía puede hallarse en *Lo Somni* (1399), del humanista catalán Bernat Metge.

Esta falsa correspondencia entre el autor y los difuntos asume los rasgos de un relato autobiográfico, enmarcado en un tiempo real, con personajes reales, un narrador que remite a episodios de su pasado y que hace referencias a algunas de sus obras anteriores. Pero, lo biográfico está confrontado con lo fantástico, con seres del más allá que le hacen partícipe de un diálogo epistolar (recordemos que el trato del hombre con los muertos en uno de los temas capitales de la literatura fantástica). El narrador muestra una imagen artificiosa, compleja y ambigua de sí mismo, “una máscara folclórica elaborada por este para revelar-disfrazar ante sus lectores uno de los múltiples perfiles de su ser (Pérez López 2000: 75). La ambigüedad que señala Pérez López, como decíamos, es una de las características de la autoficción, en tanto artefacto mediante el cual el autor dibuja un autorretrato que le sirve como disfraz de sí mismo. No obstante, este juego literario deviene un “complejo proceso de autoindagación en el que un yo armado de lucidez busca certidumbres y descubre sus perplejidades y contradicciones” (Pérez López 2000: 12). Como en las modernas autoficciones, el autor se construye una identidad mediante la escritura, sirviendo la ficción como medio contradictorio de autorrepresentación, pero al mismo tiempo se sigue manteniendo esa tendencia de la autoficción primitiva que, como hemos observado, parece sustentada más por una búsqueda de “certidumbres” universales que de autoconocimiento.



La escritura de estas “cartas”, que se desplazan desde la intimidad autobiográfica hacia lo fantástico, constituye un juego de espejos que el lector descifra entre la vacilación y la incertidumbre. El género epistolar, eminentemente factual, y el sueño, principalmente fantástico, también generan una dialéctica interesante, y coherente en este relato bifronte. Además, al contrario que otras fantasías en las que el narrador entra en contacto con las fuerzas misteriosas del infierno u otra dimensión (*La divina comedia* o los relatos de viajes fantásticos tradicionales), aquí el escenario es la realidad, y las cartas de los difuntos las que viajan hacia Torres, invirtiendo los procedimientos narrativos clásicos en un nuevo alarde de originalidad. Lo fantástico y lo factual están bien trabados pero al finalizar el relato, el pacto ambiguo se inclinará hacia el lado de la ficción “al irrumpir en un marco narrativo cuya naturaleza fantástica quedará finalmente desvelada” (Pérez López 2000: 75).

#### 6.2.5. LA AUTOBIOGRAFÍA ONÍRICA DE NERVAL. *AURELIA* Y “LA GENEALOGÍA FANTÁSTICA”: UN CASO EXCEPCIONAL

Aunque en *Aurelia* (1855) no hay marcas de homonimia que admitan relacionar al narrador de la novela con su autor, Gérard de Nerval, sí que se hallan otras referencias que permiten establecer una asimilación entre ambos. No es *Aurelia* estrictamente una autoficción, en tanto y cuanto no se respeta el protocolo nominal, pero por motivos que aquí expondremos nos hemos animado a contemplar en nuestro análisis este curioso libro fantástico que se puede catalogar como una autobiografía onírica de su autor. Como ya indicamos al comienzo de este capítulo, los sueños se han convertido, tras los Románticos y los Surrealistas, en caudaloso material literario, casi un género

en sí mismos, y especialmente en Nerval se concreta esa transfiguración de una identidad imaginaria, a través del sueño, en un relato del yo fantástico.

En los términos que contempla el profesor José María Pozuelo Yvancos las novelas de Enrique Vila-Matas o Javier Marías –“novelas vagamente autorreferenciales”– las obras en primera persona de Nerval acatan la fisionomía de las “Figuraciones del yo”. Pozuelo Yvancos entiende que “la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la presencia del autor)” (Pozuelo Yvancos 2010: 22). Además, coincidimos en nuestra tesis con las propuestas de Toro, Schlickers y Luengo (2010: 20) en considerar demasiado restrictivo y “arbitrario clasificar tan sólo aquellos textos con homonimia completa como autoficciones”. Por otro lado, como afirma Philippe Lejeune también las novelas nos acercan a la verdad autobiográfica, al ser leídas no solo como ficciones que “nos remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como *fantasmas* reveladores del individuo” (Lejeune 1994: 83). Es así como enuncia Lejeune la posibilidad de un “Pacto fantasmático”.

Vincent Colonna, por otra parte, no duda en destacar el caso peculiar de Nerval:

Mais ce qui nous intéresse chez Nerval, c'est qu'il unit d'un trait la conscience de la contagion fictionnelle qui guette l'exercice de la création littéraire et la pratique délibérée, consciente, d'une forme d'écriture qui assume et recherche ce risque: la fiction de soi (Colonna 1989: 345).

Aunque, como decimos, no aparece el nombre del protagonista de *Aurelia* sí que este se declara, en al menos dos ocasiones, a sí mismo como escritor, y en este sentido, la primera persona de *Aurelia* reclama una lectura autoficcional de sí misma. Al comienzo de la novela explica su naturaleza de literato y cómo esta le impele a narrar lo acontecido, expresando su necesidad de transcribir los sucesos que le atormentan:

Si no pensara que la misión de un escritor es analizar lo que siente en las circunstancias graves de su vida, y si no me propusiera un objeto que creo útil, me detendría aquí, y no trataría de describir lo que sentí después en una serie de visiones insensatas quizá, o vulgarmente enfermizas (Nerval 1980: 20).

Y más adelante, cuando el narrador constata su mejoría y comienza a despegar de nuevo su actividad literaria, aunque entreverado por esa otra actividad onírica que puntea su existencia: “Poco a poco, volví a escribir y compuse una de mis mejores novelas. Sin embargo, la escribí penosamente, casi toda a lápiz, sobre hojas sueltas, siguiendo el azar de mis ensueños o de mis paseos” (Nerval 1980:b84).

En *Aurelia* la demencia del narrador, paralela a la que tiene lugar en la biografía real de Gérard de Nerval, constituye el tema y el tono que marcan la narración. De hecho, Harold Bloom, también considera que “Nerval intentó en *Aurelia* una autobiografía de la locura” (Bloom 2002: 564). Aurelia es el nombre en clave de Jenny, una actriz teatral de la que se enamoró enfermizamente sin llegar a ser correspondido. Algunos de los encuentros reales del autor de *Las*

*hijas del fuego* y su platónico amor se corresponden con los que se narran en *Aurelia*. Ramón Gómez de la Serna evoca estos pasajes en la biografía *Gerard de Nerval* (1942), en concreto un encuentro en París: “Entonces apareció ante él un lívido fantasma de ojos hundidos, en el que reconoció a Aurelia (Jenny)” (Gómez de la Serna 1942: 63). Gómez de la Serna también destaca en la biografía de Nerval episodios que trasuntan pasajes de la novela, sobre todo los referentes a sus encierros en manicomios y algunas de las visiones que le asediaron: “Aurelia vuelve a verle en el locutorio quimérico de las apariciones y él escribe ese día de su aparición, en las paredes de su cárcel: ‘TÚ ME HAS VISITADO ESTA NOCHE’” (Gómez de la Serna 1942: 80).

Los sueños como experiencia vital paralela a la realidad, esa “segunda vida” (mental, mágica) se solapan a la vigilia en un estado de contigüidad, en el que se confunden las voces del narrador en primera persona y la de un “otro” que experimenta lo mágico. “El relato está en primera persona; pero el yo abarca aparentemente dos personas distintas: la del personaje que percibe mundos desconocidos (vive en el pasado), y la del narrador que transcribe las impresiones del primero (y vive en el presente)” (Todorov 1981: 27). El narrador es consciente de esa dualidad, de esa coexistencia de distintos mundos, de un doble que le sustituye en ocasiones. Es el lector, quizá, quien más confusión experimenta a la hora de discernir dónde acaban y dónde terminan uno u otro. El tema del doble (como alteridad) y sus relaciones con la identidad del autor-narrador autodiegético se analizarán de un modo más sistemático más adelante en algunas obras de Borges.

La dualidad realidad/fantasia reglamenta el pacto de lectura en este relato fantástico. Pero también los binomios sueño/vigilia; sentimiento

religioso/profano; alma/cuerpo; materia/espíritu; Tierra/Cielo; yo/otro; Virgen María/Venus; locura/cordura están muy presentes en la obra de Nerval. Esta dicotomía que es tan común en el autor de autoficciones, quien se duplica constituyéndose en un ser de carne y otro de papel, también acontece en Nerval quien, antes que Rimbaud “había inventado la postura disociada del poeta biógrafo de sí mismo en otro(s): había instalado la ficción lírica en el corazón de los juegos de identidad, porque había identificado y declinado la escena primitiva de toda *inscripción* biográfica” (Chevrier 2014: 17).

En otra parte ya hemos tratado la relevancia de los sueños y su relación con la construcción de una identidad narrativa imaginaria. Del mismo modo, también Colonna ha señalado esta concomitancia, muy visible en los surrealistas “entre la escritura de sueños y la ficción de sí, vinculadas por un travestimiento de la identidad que se encuentra, de hecho, en el corazón de la actividad onírica” (Herrera Zamudio 2007: 106). Nerval ejerció una influencia determinante en los surrealistas y anticipó, novelescamente, esta imbricación entre sueño y vigilia que tanto estudiaría el psicoanálisis, y que sirve para comprender al individuo como ser complejo cuyas fantasías son igualmente parte de su realidad.

Nerval ensaya una automitificación, una construcción de, valga el oxímoron, una *mitología individual*. Este neologismo lo recoge Jean-François Chevrier en *Formas biográficas: construcción y mitología individual* (2014), recordando que fue Harald Szeemann quien lo empleara en la Documenta 5 de 1972. “El mito queda «reducido» cuando se vuelve argumento, si no un pretexto, en un proceso de fabulación cuyo motor y cuyo envite se encuentra

en la biografía del artista o del escritor. La mitología individual es una transformación de la biografía” (Chevrier 2014: 23).

En una hoja conocida como *Genealogía fantástica* (1841) Nerval esbozó con dibujos y un texto abigarrado (“texto figurado y dibujo escrito mezclados”) su filiación, elaborando una mitología personal. Sobre el conjunto de la obra de Nerval, explica Albert Béguin en el prefacio a las obras completas del autor en la *Bibliothèque de la Pléiade* (1952), que estas conforman “el ciclo autobiográfico del recuerdo, de la infancia y del sueño” (en Chevrier 2014: 48). En concreto en *Aurelia*, la vida onírica constituye la textura primordial con la que se teje la intrincada diégesis de la obra. Pero la ficción del sueño y lo fantástico nervaliano a través de su locura y su esencia biográfica, cobran especial sentido al relacionarse sus textos con su propia experiencia vivida. Recordemos que la *Genealogía fantástica* está fechada en 1841, el mismo año en que fue ingresado por vez primera en un sanatorio para enfermos mentales. El delirio queda, por tanto, refrendado en la propia escritura, así como la vida y los sueños de la que participan. En su ensayo “Autoficción y fantasmagoría”, dedicado a las teorías sobre el mito, las construcciones imaginarias y el fenómeno de la autoficción sostiene José Amícola: “En el terreno psicoanalítico se considera que el poeta y el neurótico se atrincheran en lo fantasmático, constituido por la capacidad del individuo de imaginar...” (Amícola 2012: 74).

En la *Genealogía fantástica* Nerval incluye tanto elementos biográficos como referencias eruditas, mezclando ficción y realidad, con la intención de edificar una autoimagen metabiográfica que ensambla con su propia obra. Está así la *Genealogía* conectada con “el modelo de expansión descrito en un manuscrito de *Aurelia*” (Chevrier 2014: 58). En *Aurelia* el narrador, de hecho, a

través de sueños, cree que antiguos reyes y emperadores configuran una red genealógica a la que él pertenece.

Establecido, entonces, este esquema mitobiográfico en el que la obra fantástica del yo y el narrador-Nerval coinciden, nos parece más que pertinente añadir otros aspectos relevantes de *Aurelia*, obra que se ha traducido en innumerables ocasiones con el subtítulo de “El sueño y la vida”. La primera frase ya indica ese carácter anfíbio entre vigilia y estado onírico, que como ya habíamos señalado, condiciona la lectura integral del relato. Como decíamos, el narrador en ningún momento se identifica nominalmente con el autor aunque sí que revela que quien escribe es el escritor: “Si yo no pensase que la misión de un escritor fuera la de analizar sinceramente lo que experimenta en las graves circunstancias de la vida” (Nerval 1980: 20). No obstante, pocas son las referencias a la vida del escritor francés, ya que como se desprende de la lectura de *Aurelia*, lo onírico y lo mitopoético conforman un poema narrativo en el que la realidad factual se establece al mismo nivel de lo fantástico. No obstante, como señala Todorov, los sueños de Nerval no deben tomarse como alegorías sino como hechos sobrenaturales (Todorov 1981: 45). El narrador se desdobra, y sus percepciones dotan al texto de esa esencia que Todorov considera imprescindible para el discurso fantástico. La incertidumbre: “mi alma se dividía, por decirlo así, distintamente compartida, entre la visión y la realidad” (Nerval 1980: 21). Además, como procedimiento de escritura, Nerval utiliza en *Aurelia* el imperfecto y la modalización (Todorov 1981: 40) de forma simultánea en frases que inicia con locuciones como “quizá”, “me parecía”, “sentía que”, no dejando nunca claro, a nivel verbal si la acción ha acabado ni tampoco aclarando si lo que sucede es real o imaginado, lo que conlleva,

mediante la incertidumbre, una ampliación del efecto fantástico. Campra sostiene que la trasgresión sintáctica que se opera en el lenguaje es también una de las formas de producir el efecto fantástico (2008: 194). Por otra parte, la locura del personaje, confrontada a lo onírico, construye una nueva realidad, ya que, como al final del libro leemos, todo se confirma como real: “Sin embargo, me siento dichosísimo de las convicciones adquiridas, y comparo las pruebas a que he estado sometido con las que para los antiguos representaba la idea de un descenso a los profundos infiernos” (Nerval 1980: 128). Concluye Todorov (1981:29), que “Aurelia constituye así un ejemplar original y perfecto de la ambigüedad fantástica”. Porque, la locura del narrador, lejos de desmerecer como revelador de autenticidad de los acontecimientos narrados, supone (¿o no?) un estado de razón superior. En esa incertidumbre anidan los fantasmas y, estimulada por un yo dubitativo, se fragua el núcleo de la autoficción fantástica.

#### 6.2.6. EL INFIERNO EN LA TIERRA: NOVELA AUTOBIOGRÁFICO-FANTÁSTICA DE AUGUST STRINDBERG

Tanto Louis Vax como Todorov han señalado los vínculos que existen entre la locura y lo fantástico. Vax, en *Arte y literatura fantásticas* (1960), incluye en su catálogo de temas fantásticos “Las perturbaciones de la personalidad” y explica que la locura libera las facultades ocultas de la mente, las cuales son más profundas que la razón (Vax 1965: 28-29).

Es a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando el psicoanálisis revela al escritor un mundo nuevo: su mundo interior, terra ignota a explorar. El escritor de historias fantásticas trata de otorgar a los sueños,



delirios y alucinaciones un tratamiento estético-literario. Freud opinaba que la neurosis era el resultado de un conflicto entre el yo y el ello y que la psicosis provenía del enfrentamiento entre el yo y el mundo exterior. Además, si lo fantástico es, por contraste con lo real, lo que escapa a la explicación racional, la locura también ocupa su lugar en ese limbo perceptual-mental que se resiste a toda tentativa lógica en busca de un sentido sobre los acontecimientos ordinarios. Víctor Bravo, en *La irrupción y el límite*, argumenta la posibilidad de que “la locura, esa que se desprende del encuentro brutal con el acontecimiento fantástico no reducido, es una expresión sostenida del horror” (Bravo 1988: 172). Así, la fragilidad mental del hombre y su imposibilidad para aceptar el fenómeno fantástico encuentra en la locura una línea de fuga, tanto autoficcional (el autor en el texto) como exclusivamente literaria (en la mente de los personajes y lectores), pero también un espacio reservado para albergar fantasmas incomprensibles. La red de los “Temas del Yo”, descrita en la *Introducción a la literatura fantástica*, correspondiente al sistema de percepción-conciencia propuesta por Todorov (1981: 108) nos habla del “papel esencial de la percepción, de la relación con el mundo exterior” que también “aparece ahora en la base de las psicosis”. Es decir, la locura se aprovecha literariamente como distorsionador del punto de vista y por tanto, como recurso para imponer una realidad distinta, fantástica.

Si entendemos, como ha señalado Todorov, que, en gran medida, el efecto del relato fantástico se sustenta por la indeterminación que provoca la duda, un narrador de dudoso juicio reclama una lectura ambigua de su relato. Así, en relatos conocidos como “El Horla”, de Maupassant o “El Zahir”, de Borges, la duda que se genera está alimentada por la demencia de sus

narradores, aunque nunca llegue a estar explicitada o justificada. Esta falta de explicitación es consustancial al relato fantástico ya que invalida o deja en suspenso una lectura realista. El lector se cuestiona ante la tesitura de optar por una lectura fantástica o por el relato de un demente que desfigura la realidad. Una tercera vía hermenéutica, más ambiciosa en cuanto a interpretaciones lectoras, se presenta en la recepción del relato: a pesar de la locura y aparente distorsión de la realidad, ¿no podrían también estar los hechos fantásticos aconteciendo independientemente de la salud mental del narrador? O incluso, ¿ser estos hechos los que han provocado la locura del narrador? Campra opina que en este dilema, “el problema se plantea como consecuencia de la reducción de nuestro concepto de realidad a la realidad percibida” (2008: 86).

En *Aurelia*, de Nerval observábamos cómo la progresiva demencia del autor degeneró en un relato onírico donde los personajes y los fantasmas interiores se enramaban en una narración poética que trasgredía los límites de lo autobiográfico mediante el relato fantástico. Algo similar ocurre en *Inferno* de August Strindberg. Strindberg, no obstante, es más directo, su prosa es más plana y se ajusta al discurso de la novela autobiográfica canónica. Tampoco recurre al tono lírico del poeta francés, así la novelización biográfica encuentra su sustento en un estilo más sobrio y de tono biográfico-confesional. El propio autor declara su intención de ser lo más literal posible en el tratamiento de los acontecimientos, cuando deja claro que *Inferno* es un “relato que no es una novela con pretensiones de estilo y de composición literaria” (Strindberg 2001: 183). No obstante, y a pesar de sus muchas disimilitudes, *Aurelia* e *Inferno* mantienen vínculos interesantes, que las emparentan en el corpus de ficciones

fantásticas del yo: su biografismo, los episodios fantasmáticos, la tematización de la locura, la presencia los espectros (reales o no) que acosan a sus narradores y la inclusión del yo (narrador autodiegético como figuración del autor) en el tejido una historia fantástica.

Aquejado de graves problemas mentales y proclive a una extrema sensibilidad, como Nerval, August Strindberg supo extraer de sus experiencias más íntimas y banales, y de sus perturbaciones psíquicas un relato de vida en el que la realidad y lo divino, el mundo terrenal y la presencia de lo demoníaco se concentraban hasta conformar un solo cuerpo. El relato novelesco *Inferno*, publicado en 1898, refleja una serie de episodios en la vida del autor durante su estancia en París en el transcurso de unos años y su posterior regreso a Suecia.

La novela, escrita en primera persona, es una *anábasis psicomágica* que transmite un poso de desolación y dramatismo extremos. Strindberg deforma su propia construcción del yo, como en algunos autorretratos de Egon Schiele, en los que la figura del pintor aparece distorsionada, plasmando un cuerpo contorsionado que transmite patetismo y desequilibrio. A veces el relato autobiográfico salta directamente a la forma diarística, lo que logra aumentar la verosimilitud a la narración. El narrador, el propio escritor August Stridberg, además de su dedicación a la escritura también se interesa por la alquimia y por la obra del escritor místico Swedenborg. Su estancia en París está marcada por la soledad pero también por una paranoia que le aísla de la realidad y le sumerge en un mundo de sombras.

El narrador presiente constantemente que sus propios amigos conspiran contra él. También percibe la presencia de fuerzas misteriosas, tanto malignas como benefactoras, que le guían, le influyen o interfieren en su destino. La influencia que ejerce sobre Strindberg la religión es determinante e influye en la percepción de entidades sobrenaturales que conviven con nosotros en este mundo. De hecho, todos sus fantasmas son espíritus malignos, fuerzas religioso/mitológicas o almas de muertos. Estas *presencias* tienen más de fabricación de la mente que de realidad tangible. El autor, por ejemplo, llega a su casa y le “parece que la habitación está habitada por seres vivientes y hostiles” (Strindberg 2001: 206). La locura es la piedra de toque en torno a la cual se construye la ambigüedad que alienta el efecto fantástico de *Inferno*. Si como sostiene Todorov, el psicoanálisis ha reemplazado lo fantástico, en nuestra lectura de *Inferno* podemos igualmente proceder a una analogía entre la psicología del narrador y los fenómenos “sobrenaturales” que le suceden. El pandeterminismo, entendido como “una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar y afirma que entre todos los hechos existen siempre relaciones directas” (Todorov 1981: 117), vertebra las acciones y los pensamientos del narrador August Strindberg de *Inferno*. Visiones que remiten a objetos antes contemplados, señales misteriosas que cree saber leer de la realidad, acontecimientos que en la mente perturbada del narrador se vinculan y construyen una red de causalidades promovidas por fuerzas externas. Por citar un solo ejemplo, cuando lee en una obra la fecha de la muerte de Swedenborg –el 29 de marzo– descubre que es la fecha en la que se encuentra (Strindberg 2011: 111).

Aunque *Inferno* es una novela autobiográfica los acontecimientos fantásticos son casi tan numerosos como los realistas. El relato abunda en elementos fantásticos: la presencia de personajes y sus *Doppelgänger*, visiones premonitorias –“A veces, de noche, tengo sueños que me predice el futuro, me precaven contra peligros, me revelan secretos” (Strindberg 2001: 115) – o fantasmagóricas –“En la pared, frene a mi ventana, veo dibujarse la sombra de una forma humana” (Strindberg 2001: 144) – o sueños alucinantes que configuran y condicionan la realidad. El yo autodiegético, además del relato, también desarrolla una serie de intuiciones sobre su particular visión de la religión, que se traducen en una realidad fantástica, “una serie de manifestaciones que no puedo explicar sin recurrir a la intervención de potencias desconocidas” (Strindberg 2001: 101). Para reforzar la credibilidad de estas fantasías, el texto imita en ocasiones la forma del ensayo. Pero lo fantástico no solo es una experiencia pasiva o perceptiva: Strindberg es asimismo un agente que provoca mediante poderes desconocidos cierto influjo sobre otros. Tiene sueños premonitorios, y observa la capacidad de “ejercer influencia a distancia sobre amigos ausentes” (Strindberg 2001: 93).

Se podría afirmar, por tanto, que en *Inferno* los acontecimientos sobrenaturales transforman la biografía en un cuento fantástico, a mitad de camino de la novela autobiográfica y la narración gótica de fantasmas y poderes sobrenaturales. Si en los cuentos fantásticos clásicos e incluso en algunos de los neofantásticos, el elemento sobrenatural es excepcional y funciona como ruptura del orden natural de las cosas, como elemento intrusivo de la realidad, aquí es constante, constituyendo casi la norma, sustituyendo la lógica de lo cotidiano por lo maravilloso. Esta profusión de elementos

sobrenaturales (pesadillas, visiones de formas y espectros, presencias desconocidas, intuiciones...) subvierte el género autobiográfico. Así, el narrador relata con precisión y solemnidad una realidad angustiosa y sofocante, que se traduce en un infierno en la tierra. Además, su manía persecutoria le impele a imaginarse objeto de conspiradores, agentes que construyen máquinas diabólicas para perjudicarlo, entramados eléctricos con los que pretenden atacarlo. La alquimila, la magia y la locura constituyen un mecanismo literario singular mediante el cual, August Strindberg se autonarra en una fantasía modernista. La biografía, reforzada por la locura y la genialidad, desembocan en un relato del yo sobrenatural, una novela autobiográfico-fantástica.

#### 6.2.7. MAX BEERBOHM. AUTOCARICATURA, VIAJES EN EL TIEMPO Y PACTOS FÁUSTICOS

Sir Henry Maximilian «Max» Beerbohm fue un escritor y caricaturista inglés. Aunque poco leído hoy día en España, gozó de éxito en vida, en especial en la etapa correspondiente al final del siglo XIX. Además de una única novela, *Zuleika Dobson* (1911), publicó teatro, caricaturas, prosas y cuentos. Uno de sus más conocidos trabajos, la antología de cuentos *Seven Men* (1919) fue tan popular que durante la Gran Guerra se tuvo que hacer una edición especial de 50000 copias, según cuenta Jacobus Gerhardus Riewald en una biografía sobre el escritor británico. Aquí manejamos, una reimpresión de 1920. En la edición de NYRB Classics, del año 2000, John Updike le dedica unas elogiosas palabras en su introducción. Compara a Beerbohm con Wilde, Yeats o Beardsley y señala que *Seven Men* es una obra de arte fantástica, moderna,

cómica, de la que destaca el personaje Enoch Soames (Updike 2000), quien da título al relato que aquí analizamos.

Los siete hombres a los que hace referencia el título (*Seven Men*) se corresponden a seis personajes ficticios cuya biografía imaginaria recoge en cinco historias, y a él mismo, autorretratándose e incluyéndose en el libro. Desde el título nos encontramos con una primera metalepsis autorial implícita. Así, combina Beerhohm la historia fantástica y el relato breve con un biografismo atenuado por la ficción y lo paródico. Todas las historias están contadas en primera persona: Beerbohm es el narrador homodiegético y a veces autodiegético. Son cinco textos distintos y sus títulos son: “Enoch Soames”, “Hilary Maltby and Stephen Braxton”, “James Pethel”, “A. V. Laider” y ‘Savonarola’ Brown”. El autor-narrador casi no interviene en las tramas, a excepción de en el relato “Enoch Soames”, en el que sí funciona como un personaje intradiegético. En los cuatro textos restantes se comporta como un personaje secundario que relata homodiegéticamente lo acontecido o le es referido por los propios protagonistas y lo narra extradiegéticamente.

Los personajes de todas las historias, excepto una: “James Pethel”, son escritores. Entre el autor y ellos se establece un diálogo constante y una reflexión en los que se tematiza el éxito y los fracasos literarios, la posteridad y la fama. El estilo refinado, la prosa diáfana y la ironía del autor hacen que las piezas sean generalmente logradas. Hay un gran interés por la psicología de los personajes y por diseccionar las costumbres de la época. El autor critica con gran sarcasmo los hábitos de la burguesía inglesa y los círculos culturales y literarios ingleses de fin de siglo.

Aunque la mayoría de los cuentos son realistas, hallamos piezas que se prestan a una lectura fantástica, como por ejemplo “Hilary Maltby and Stephen Braxton”. En esta historia, el protagonista narrador es Matby, escritor rival de Braxton. Maltby le cuenta a nuestro narrador un incidente (que este nos refiere extradiegéticamente), en relación a su competidor literario Braxton. Ambos escritores han cosechado un éxito importante y similar gracias a sus dos primeras novelas, lo cual, también ha contribuido a generar gran expectación respecto a sus siguientes libros, a la vez que una creciente rivalidad. Maltby es acosado por el espectro de Braxton, por una imagen fantasmal de Braxton. Recordemos que Braxton no está muerto, tan solo ausente, así que el supuesto espectro es una proyección o un fantasma imaginario, que anticipa algunos cuentos de Bioy Casares como “En memoria de Paulina”, en el que el narrador descubre que la visión que tiene de Paulina es tan solo el encuentro con un fantasma proyectado por sus recuerdos.

No sabemos si las visiones de Maltby son debidas a su obsesión enfermiza o a una fuerza mágica de proyección por parte de su contrincante literario. Hay dos momentos en los que lo mágico cobra más nitidez. El primer episodio de este contacto con lo fantástico lo experimenta Maltby cuando en la habitación en la residencia de la duquesa donde se hospeda se le aparece el “espectro” vigilante de Braxton. El propio Maltby se lo explica de este modo: “...by very force of the envy, hatred, and malice in him he had projected hither into my presence this simulacrum of himself” (Beerbohm 1920: 85). Más adelante, la figura espectral de su enemigo se le vuelve a presentar. Esta vez, se sienta en él. Pero al ser un ente intangible lo envuelve, sumiéndolo en una oscuridad fantasmal:



What he did was to sit slowly and fully down on me.

‘No, not down ON me. Down *through* me--and around me. What befell me was not mere ghastly contact with the intangible. It was inclusion, envelopment, eclipse. (...) All I knew was a sudden black blotting-out of all things; an infinite and impenetrable darkness. I dimly conjectured that I was dead. What was wrong with me, in point of fact, was that my eyes, with the rest of me, were inside Braxton (Beerbohm 1920: 96).

No obstante, en este relato la presencia del autor está limitada a la voz narrativa, que como decíamos, no interviene en la trama del mismo como sí ocurre en “Enoch Soames”.

En esta antología sí que destaca la autoficción fantástica “Enoch Soames”, relato que J.L. Borges incluyó en su conocida *Antología de la literatura fantástica*.

“Enoch Soames” es una versión del mito fáustico, que hunde sus raíces literarias en las versiones del *Fausto* de Goethe, de Christopher Marlowe o incluso en la Edad Media, en el “exemplo XLV” de *El conde Lucanor* (1575). Es una autoficción fantástica, ya que el propio Beerbohm aparece como protagonista, junto a Soames y el mismo diablo. El relato cuenta la peripecia de un poeta de segunda clase, con una sola obra titulada *Fungoids*, que trata de adivinar si sus obras pasarán a la posteridad. Para ello, realiza un trato con el demonio en el que intercambia su alma inmortal por el conocimiento del porvenir, en concreto su porvenir literario. A cambio de su alma, el diablo le permite viajar al futuro, concretamente al día 3 de junio de 1997, para que

durante cinco horas, pueda pasear por la biblioteca del National Gallery, y así, comprobar si sus obras han superado la prueba del tiempo.

Soames viajará en el tiempo, gracias a la intervención de Satán. Buscará en el Diccionario Nacional de Biografías y en algunas enciclopedias, en la sección del siglo XX. La posteridad no le ha guardado un espacio reservado. Para su desconcierto tan solo verá su nombre asociado a un libro que ha firmado su amigo Max Beerbohm. Una historia sobre un “personaje imaginario”, “que se creía un genio”. Soames, en el futuro, será ignorado como escritor, reducido a la condición fantasmática de personaje de una ficción paródica. Así, la paradoja, gracias a este giro metanarrativo, de algún modo resulta coincidente con nuestra realidad extratextual, ya que Soames es tan solo un personaje que ha sobrevivido gracias a la pluma del caricaturista inglés Max Beerbohm. El personaje real de la historia se sabe en el futuro como un personaje ficcional. La literatura ha realizado un proceso inverso en este caso: desrealizar al hombre, transformarlo en ficción.

“Enoch Soames” es también el cuento que escribe Max Beerbohm. En el cuento, Beerbohm conoce, mediante un viaje al futuro por parte de Enoch Soames, que este será recordado como una ficción. Hay cierto vértigo en la espiral que crea esa mise en abyme, el libro dentro del libro, la verdad trasformada en ficción. El propio protagonista confirma su condición fictiva mediante la propia ficción. A través de lo autobiográfico lo fantástico cobra sentido. Porque el cuento de Soames es real, lo estamos leyendo, está incluido en *Seven Men*. Y sabemos que es ficción, que Soames se ha transformado en caricatura, a pesar de que Beerbohm sea uno de los protagonistas-personajes, de los siete personajes.

Los lectores anteriores al 3 de junio de 1997, fecha del viaje de Soames a la Biblioteca del National Gallery, podían todavía imaginar este futuro en el que un personaje viajaría desde el pasado. Según cuenta Alberto Manguel en el capítulo “En honor a Enoch Soames”, incluido en *Lecturas sobre la lectura* (2011), un grupo de aficionados se reunió en este día de junio a la espera de Soames. Por supuesto, no apareció.

## 6.2.8. JORGE LUIS BORGES. EL CENTRO DEL CANON

### 6.2.8.1. LO FANTÁSTICO COMO REAL

El escritor argentino Jorge Luis Borges supone el punto de inflexión en nuestro recorrido analítico por las literaturas fantásticas del yo. En su obra se percibe, al socaire de las literaturas europeas del siglo XX, una quiebra epistemológica que devendrá en la pérdida de la noción de sujeto, y un incesante juego entre realidad y ficción. Aquí, de hecho, nos ocuparemos principalmente de esas piezas en las que Borges mantuvo una fuerte tensión entre biografía y ficción, configurando una suerte de *autobiografía imaginaria*.

Para el crítico Saúl Yurkievich: “Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie” (1994: 37). Es decir, Borges arma las disquisiciones de sus textos ficcionales-filosóficos desde los arquetipos junguianos, con material extraído de las grandes mitologías, de las antiguas sagas y de las literaturas milenarias. Del mismo modo que se apropia de autores y obras menores o marginales (en ocasiones inventados), con los que reconstruye un canon propio, un “canon hedónico” basado un criterio muy personal de sus lecturas personales (Gil Guerrero 2008: 76-77). Borges indaga en problemas

intelectuales, de urdimbre filosófica, se hace las grandes preguntas de la filosofía –sobre el Ser, el Tiempo y el Espacio– y convierte la metafísica en relatos de ficción con un discurso y una dicción tan naturales que en ocasiones limitan con el relato oral. Así, ficcionalizando la realidad, biografiando la fantasía o travistiendo los cuentos de ensayos, dinamita las fronteras de los géneros y pulveriza la realidad desde el núcleo mismo de la ficción. Todo es literatura, o en otras palabras, nada hay fuera de la literatura; “El Universo (que otros llaman la Biblioteca)” dice al comienzo del relato “La biblioteca de Babel”, también incluido en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Y encerrado en esa biblioteca-espacio infinita está, por supuesto, el hombre, Borges. “Borges apenas tuvo un contacto verdadero con el mundo exterior durante su infancia y adolescencia, y se construyó su propio mundo a partir de lo que leía. Su imaginación se nutrió de ideas metafísicas y teológicas universales” (Franken 2003).

Borges, como queda manifiesto a lo largo de toda su obra, mantenía esa visión de la “Filosofía como una de las ramas de la literatura fantástica”. En muchos de sus relatos se parte, como argumento central o de un modo oblicuo, de ese cuestionamiento ontológico de la realidad en clave filosófica para generar argumentos de ficción. Pero Borges no se limita a emborronar los límites entre realidad y ficción. La mera idealización del mundo se traduce en que todos los que en él habitan pasen a ser también parte de esa idealización. En este sentido, Borges, según Alazraki, razonaría, basándose en la metafísica idealista, que “si el mundo sólo existe como mi idea del mundo, también yo - parte de ese mundo - soy sólo una idea en esa mente que me percibe o me proyecta como una percepción” (Alazraki 1978: 67).

Entonces, la pregunta es: ¿quién es real y quién es de ficción? Porque Borges, desdibujando siempre las fronteras entre realidad y ficción, construye en sus relatos “personajes ficticios que cobran vigencia histórica (aunque en el marco de la ficción): cuando los pensamos reales, los devuelve el plano de la ficción. En cambio, a los seres históricos y reales, Borges los convierte en personajes ficticios” (Alazraki 1978: 67).

Algunos de estos relatos problematizan el tema de la identidad, de la memoria, los límites entre realidad y ficción y del paso del tiempo. No obstante, los que aquí nos disponemos a analizar son aquellos que se caracterizan por su carácter metafictivo y autoficcional y, en general, basan su ruptura de fronteras ontológicas en una multiplicación metaléptica del Yo. Los más significativos a este respecto son “El otro”, “Veinticinco de agosto, 1983” que suponen una puesta en escena autorreferencial en clave fantástica.

Louis Vax, estudioso pionero de lo fantástico, reseña respecto a Borges: “Iniciado desde la infancia en el pensamiento de Berkeley, nuestro autor se dio cuenta muy pronto de las afinidades existentes entre el pensamiento especulativo y la imaginación fantástica” (Vax 1965: 177). El propio Borges indicó en numerosas ocasiones esta relación entre su visión estética de lo fantástico y de la Filosofía. “Borges recurre, para disfrazar el horror de sus laberintos a Hume, a Berkeley, a Coleridge, a Zenón. La crítica ha denominado el fantástico borgiano —y sin duda esta categoría abarca una textualidad de lo fantástico— como ‘fantástico metafísico’” (Bravo 1988: 171-172). Nos pueden valer de ejemplo sus propias palabras, recogidas en entrevistas, recopiladas y publicadas por María Esther Vázquez:

No soy filósofo ni metafísico; lo que he hecho es explotar, o explorar –es una palabra más noble– las posibilidades literarias de la filosofía. (...) Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más (Vázquez 1977: 105-106).

Esta postura tan nítidamente subjetiva de hacer converger la literatura con el bagaje filosófico, que se respalda en un inmenso poliglotismo cultural, alienta una comprensión mayor sobre las razones por las que él mismo, como ser de carne y hueso, se utilizó como personaje disperso en su propia creación, en este caso, fantástica. Un personaje múltiple y escindido entre la realidad física y textual. En el texto “Borges y yo”, incluido en su libro *El hacedor*, de 1960, leemos: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura.” Y finaliza: “No sé cuál de los dos escribe esta página”. Esta misma incertidumbre, que atañe a su identidad, es retomada en uno de sus últimos libros de poesía, *Historia de la noche* (1977), donde se encuentra el poema “The thing I am”, que comenzaba con una negación, una desmemoria, la puesta en duda de su propia identidad nominal, una identidad que el acto de vivir (es decir, de ser, de hacer literatura) parece escamotear a quien firma con su propio nombre el verso que leemos: “He olvidado mi nombre. No soy Borges”.

#### 6.2.8.2. BORGES, PERSONAJE DE SU PROPIA FANTASÍA

Como ha explicado Julio Premat en *Héroes sin atributos* (2009) para el autor de *El Aleph* “escribir es escribirse, narrarse, representarse” (Premat 2009: 63). De este modo, se puede hacer una lectura de su obra como “la construcción de una autfiguración, autfiguración que concierne tanto a una incorporación mitificadora de su biografía en los textos, las abundantes ficciones de autor que circulan en ellos, como a la puesta en escena de un personaje público” (Premat 2009: 63). Se puede comprender mejor la figura o postura de autor en su dimensión pública o social acudiendo a la teoría de Meizoz, en *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur* (2007), quien destaca cómo la creación de una imagen pública del autor se interpreta a la luz de su obra. Pero la autfiguración de Borges, aunque Premat ha subrayado su proyección social y su ligamento al circuito público, no se limita a su persona, también es paralela “con la voluntad de ‘inventar’ Buenos Aires literariamente” como él mismo declara en el texto “El tamaño de mi esperanza”, “en una afirmación programática y mesiánica de su proyecto literario” (Premat 2009: 63). Toda su obra, entonces, se puede confundir con el propio esqueleto intelectual y literario de un cuerpo bifronte llamado Borges. En el “Epílogo” de su misceláneo libro *El hacedor* (1960), afirma que es su “libro más personal” debido a que abunda en interpolaciones, y confiesa que “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído”. El relato metafórico con el que concluye el epílogo es sintomático de un escritor que se sabe construido por su propia obra y que es el resultado más o menos involuntario, más o menos infructuoso, de su propio ejercicio literario:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de

astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (Borges 1984: 854).

La autoficción borgeana, por lo tanto, es un fenómeno que no ha pasado desapercibido a la crítica. Manuel Alberca es consciente de la relevancia que Borges tiene en la autoficción hispanoamericana cuando señala que:

Hay en Borges unos principios autoficcionales particulares que se basan en una puesta en entredicho de las posibilidades referenciales del texto literario y una teatralización antirrealista del acto enunciativo de la narración. Dichas posibilidades autoficcionales abiertas por Borges, van a ser, creo, poco seguidas, salvo por narradores como Salvador Elizondo o el ya citado Severo Sarduy (Alberca 2005: 12).

Vincent Colonna, por su parte, considera a Jorge Luis Borges como uno de los casos más representativos de autor de autoficciones fantásticas modernas (Colonna 2012: 85). José Amícola ha destacado en un ensayo el procedimiento mediante el cual el escritor argentino, sobre todo en el relato “El Aleph”, logra autoconstruirse a través de sus textos de ficción: “Borges fragua en sus textos autoficcionales una personalidad, aprovechando un contrapunto implícito de aceptación del lector de un presunto pacto autobiográfico (según la teorización de Philippe Lejeune) que alcanzaría relieves paródicos en su formulación” (Amícola 2008: 6).



Ana Casas, muy crítica y taxativa respecto a la adscripción de narraciones fantásticas a la esfera de la autoficción admite algunas excepciones, como que “El Aleph” sí sea una autoficción fantástica. En su artículo *Fantástico y autoficción un binomio (casi) imposible* comenta algunas obras, glosadas por Vincent Colonna en su libro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), como distintas tendencias o manifestaciones de autoficción fantástica. Entre ellas se encuentran *Transatlántico* (1952) y *Pornografía* (1960), ambas de Witold Gombrowicz; también *Aurora* (1946), de Michel Leiris; *René* (1802), de Chateaubriand. Opina la doctora Casas que la noción que maneja Colonna respecto a lo que significa fantástico es “demasiado laxa”. Entiende la profesora española que los recursos –estilísticos, formales o el empleo de lo onírico– empleados en estas obras “generan muy distintos efectos en el lector: en este sentido solo ‘El Aleph’ podría considerarse una obra fantástica” (Casas 2015: 87).

El cuento “El Aleph” (1945) es, sin lugar a dudas, de género fantástico, está narrado y protagonizado por un personaje llamado Borges, por lo que podemos afirmar, junto a Casas y Colonna, que se trata de una autoficción fantástica. No obstante, la nómina de cuentos que pueden ofrecer una lectura fantástica del autor bonaerense en los que aparece un narrador autodiegético llamado Borges también incluye los siguientes títulos: “El otro”; “Veinticinco de agosto, 1983”; “El zahir”; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Además hay otras piezas destacadas como “El libro de arena”, incluido en el volumen homónimo de 1975, en el que un narrador en primera persona innominado relata una historia fantástica que una vez le ocurrió. Aunque no llegamos a conocer el nombre del narrador-protagonista se nos ofrecen

suficientes datos para identificarlo con Borges: acusada miopía, amor por Stevenson, empleado en la Biblioteca Nacional. El narrador trata de validar su relato fantástico, eliminando la inclinación del lector a una lectura ficcional del mismo, mediante la consabida fórmula del *basado en hechos reales*: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico (Borges 2001: 130). En el cuento un vendedor de biblias llama a su puerta para ofrecerle un libro que resultará infinito, “monstruoso”. Sus páginas son infinitas y la tenencia del ejemplar casi le depara la locura. Es, como ocurre con otros relatos como “El Aleph” o “La biblioteca de Babel”, una postulación del infinito, a la vez que una confesión indirecta de su obsesión por la literatura. Al igual que en el “El zahir” el narrador es poseedor de un objeto mágico que le distancia de la realidad. Finalmente, tras sufrir pesadillas y constatar que era “una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad” (Borges 2001: 136), decide deshacerse del libro escondiéndolo en los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Analizaremos, en primer lugar, el texto que más interés ha suscitado, respecto a sus cualidades autorreferenciales, en críticos como Vincent Colonna: “El Aleph”.

#### 6.2.8.3. EL ALEPH, FRENTE AL ESPEJO INFINITO

El cuento de “El Aleph” urde una trama que comienza de un modo realista para ingresar, poco a poco, en una situación fantástica, o en palabras de su amigo, el escritor Adolfo Bioy Casares, “una fantasía metafísica”. Por sus características, a saber, una ambientación cotidiana que deviene en un episodio inverosímil y enfrentado a lo racional, estaríamos ante un claro

ejemplo de neofantástico. Además, el miedo es sustituido por una desestabilización del universo, para mostrarlo confuso y arbitrario.

El argumento, en breves líneas, tiene como eje el frustrado amor de un escritor llamado Borges (narrador-personaje-autor), que acude a la casa del primo de su querida y difunta Beatriz Viterbo con la intención de mantener vivo su recuerdo. Allí el primo, Carlos Argentino Daneri, le muestra un objeto-espacio mágico. En él es posible observar a la vez todos y cada uno de los lugares y momentos del tiempo y el espacio. El relato también es también una metáfora del destino del ser humano, del tiempo y de la visión borgeana del universo como laberinto inaprensible, infinito. Desde las primeras páginas el autor hace acto de presencia: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges" (Borges 1974: 624).

Colonna, como hemos señalado más arriba, relaciona este cuento de Borges con ese otro "relato fundador de las ficciones del yo" que es *Relato verídico* de Luciano de Samósata. Para Vincent Colonna el cambio sustancial que se opera entre ambos textos es transcendental. Si en Luciano, "el dispositivo (autoficcional) desempeñaba tan solo un papel accesorio", en Borges reviste "un alcance sin precedentes, plenamente fantástico". El relato borgeano participa en esa estela de grandes motivos que "permiten que lo maravilloso trascienda los límites humanos y explore hipótesis ficcionales en las que el mundo no está ordenado ni por la muerte ni por la materialidad física..." (Colonna 212: 87). Como vemos, en una ficción casi costumbrista, Borges logra insertar un agujero por el que atisbar el Cosmos y el Tiempo. El Aleph causa un efecto de carácter transcendental con las que explorar el

Universo. El protagonista Borges es un Aleph en el que todo hombre se puede reconocer. Borges se construye como un ser paradójico: por un lado es omnipresente y omnisciente, pero a la vez adquiere su poder escondiéndose en un sótano anodino de Buenos Aires. Esta esfera en la que se dirime lo público y lo privado, constituyen un signo identitario de la personalidad literaria borgeana. José Amícola, por su parte, sostiene que Borges busca, en este relato, completar “varias escaramuzas en el ríspido campo literario del momento, tapizando el texto de cuestiones autobiográficas a la par que dándoles visos ficcionales con amplio margen de invención” (Amícola 2008: 6). Lejos de querer profundizar en esta polémica, que se aleja de los intereses de esta tesis, lo que si nos resulta de sumo interés es cómo Borges imbrica lo personal/autobiográfico con lo ficcional/fantástico.

Además, es revelador cómo, recurriendo a este mecanismo de metalepsis narrativa, Borges, como Unamuno, como Pirandello, desestabiliza las lindes entre realidad y ficción. La ficción borgeana se filtra en la realidad y la contamina, disolviendo las fronteras ontológicas entre mundo y literatura. Esta ruptura de fronteras entre realidad y ficción también afecta a las categorías de autor, narrador y personaje. La biografía se transforma en mito, el relato realista deviene fantasía filosófica. Como el mundo descrito e inventado del relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que se desprende de su naturaleza fictiva para inundar el mundo “real” en el que Borges y Bioy Casares conversan. Tlön es un “mundo ilusorio” pero “suficientemente potente para irrumpir en el mundo real, sustituyendo su ‘historia armoniosa’ por un ‘pasado ficticio’ (Premat 2005: 75).

Finalmente, Colonna indica que el ‘viaje’ que tiene lugar en “El Aleph” es de carácter chamánico. Borges, en ese espejo mágico que es el Aleph se contempla a sí mismo, “como podría hacerlo un chamán durante uno de sus viajes” (Colonna 2012: 88). Acto que en definitiva se ejecuta en toda autoficción: servir como espejo (deformante) en el que el autor se contempla y se (auto)construye. No es, por lo tanto, extraño que Eakin nos recuerde, de hecho, que GUSDORF rastreaba el origen de la autobiografía en la época en que se introdujeron los espejos desde Venecia (Eakin 1985: 202). Los espejos son objetos que nos permiten vernos a nosotros mismos, como el mismo texto autoficcional. Lacan denominó a esa fase de autodescubrimiento del yo, como “Estadio del espejo” y señalaba esa “matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan 1948: 100).

A la vez los espejos son objetos cuya presencia abunda en los relatos fantásticos, porque actúan como talismanes que generan desdoblamientos o divisiones de la persona, así como de puertas para acceder a diferentes planos de lo maravilloso. Todorov comenta esa polisemia que nutre la palabra “espejo” (en francés, *miroir*): maravilla y por otra parte, mirada, mirarse (Todorov 1981: 89). En varios relatos y poemas de Borges aparecerá el espejo tematizado o como metáfora de la identidad o de la alteridad. En el “Prólogo” que abre la antología de cuentos dedicados al tema de los espejos *A través del espejo* (2016) Andrés Ibáñez recuerda la más que conocida obsesión y el terror de Borges por estos objetos, relacionada con su progresiva ceguera, con la noche “pero también con otro tema central en la obra del gran Homero argentino: la

obsesión por ver su propio rostro.” (Ibáñez 2016: 89). Quizá, debido a ese horror que Borges profesa hacia los espejos, la autoficción borgeana, en cuanto a espejo simulado, ficcional y de algún modo sometido al control del propio autor, hace de remedio y paliativo con el que exorcizar su huidiza imagen. Convocar la propia imagen a través de las instancias paradójicas de lo fantástico es sintomático: metaforiza esa dualidad terror/deseo que anida en el reconocimiento de uno mismo. Así el espejo (y la autoficción fantástica) reverbera una imagen real pero imaginaria que ayuda al autor a comprenderse, a resituarse identitariamente. En este cuento, recordemos que son dos los protagonistas “que han accedido a la realidad trascendente” que les procura el objeto mágico, pero solo uno de ellos, Borges, “ha sido capaz de reconocerla gracias a un proceso de abstracción que trata de escapar de su yo” (Gil Guerrero 2008: 140). Para reconocerse hay que atravesar el espejo (puerta que separa la realidad de la ficción), escapar de uno mismo y verse, como se ve en el Aleph el propio Borges.

Vincent Colonna conecta el chamanismo con la autoficción fantástica, ya que, según opina, está construida con el imaginario arcaico, con la cosmovisión subyacente en este tipo de prácticas mágicas. Porque ambas prácticas (chamanismo y autoficción), según Colonna, comparten elementos fundamentales que “han permitido a la imaginación pensar las transformaciones del mundo y del individuo” (Colonna 2012: 88-89). Ha mantenido su potencia religiosa y por tanto ha ejercido una fuerte influencia en nuestra cultura, en diversas civilizaciones, para configurar así nuestra subjetividad, además de resultar ser una poderosa atracción respecto a la literatura fantástica (Colonna 2012: 89). Aunque Colonna es muy vago al

realizar esta conexión, entendemos que basa sus argumentos en una visión distendida de los fenómenos de la autofabulación y el mundo espiritual – entendido ambos como pulsiones primordiales, emisiones de una energía arcaica (Colonna 2004: 166) – e indicando que ambos son manifestaciones connaturales al ser humano, quien es proclive a la ensoñación, a la autofiguración imaginaria y la construcción subjetiva desde instancias onírico-ficcionales.

En “El Aleph” el autor muestra un excesivo interés por dar cuenta de todos los espacios, tiempos y aspectos del universo, insistiendo, una vez más, en uno de sus habituales topos: el universo caótico. Enumeración vertiginosa que nos recuerda a otros de sus relatos breves, como “Funes el memorioso” (*Ficciones*, 1944), en el que un atormentado hombre de memoria infalible es incapaz de olvidar un solo instante de su existencia. Borges, en este cuento cataloga con minuciosidad el número de eventos que la memoria y el pensamiento de Funes recoge: “Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho” (Borges 1974: 488); o ese otro, también memorable, “La biblioteca de Babel”, incluido igualmente en *Ficciones*, relato que postula, en clave libresca y paradójica, el Universo como literatura. Esta visión totalizadora es similar a la que disfrutaban los visionarios o los poetas que recurren a la imaginación. En el ensayo *La poétique de la rêverie* (1960) sostiene su autor: “Tocamos aquí una de las paradojas de la imaginación: en tanto que los pensadores que reconstruyen un mundo recorren un largo camino de reflexión,

la imagen cósmica es inmediata” (Bachelard 1997: 252). El soñador, como el Borges autoficcional, es capaz de acoger en una sola mirada, la totalidad del Universo y de este modo poder autorretratarse en una miniatura dentro de él.

Sin embargo, el Aleph no permite ir a ningún lugar ni poseer nada. Tan solo mirar, ver cada instante del Universo, todos los espacios a cualquier momento. Y de la miríada de objetos y personas que le son dadas contemplar lo primero que aparece (y que además se reitera más adelante) es un espejo: “Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas (...) Vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó”. Y más adelante: “Vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo...” (Borges 1974: 626). Es Ibáñez quien opina, que Borges busca incesantemente su propio rostro a través de toda su literatura (2016: 91). Nosotros también sostenemos esta creencia y añadimos que es en estos textos especulares donde la imagen del autor queda atrapada para poder ser vista por él mismo. Ciertamente, cuando Borges se inscribe en su propia obra, cuando ficcionaliza su yo en clave fantástica, no hace sino tratar de buscar una subjetividad inaprensible, que considera imposible. “No hay tal yo de conjunto. (...) El yo no existe”, dejó escrito en el temprano ensayo “Las naderías de la personalidad”. Por esa razón su búsqueda es infinita.

#### 6.2.8.4. EL ZAHIR. LA MONEDA DE LA LOCURA

Este cuento corto incluido en *El Aleph* (1949) está narrado en primera persona por alguien que se identifica como Borges. En él se cuenta, cómo un día, en una cervecería recibe de cambio una moneda común: el Zahir. En el primer párrafo el narrador se identifica y se ubica temporalmente en la historia, ofreciendo al relato un marco cronológico y autorreferencial que acrecienta la



verosimilitud del mismo: “Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio, a la madrugada llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar; y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges” (Borges 1974: 589). No obstante las conexiones entre el autor real y el narrador del cuento son problemáticas. Como indica Schlickers, el autor, al igual que hace en “El Aleph” “juega autoirónicamente con la puesta en escena de un ente de ficción que tenga, tal vez, algún rasgo suyo, pero que resulta ser completamente diferente (Toro et al. 2010: 62).

Este íncipit sirve al narrador para especular sobre la historia de esta singular moneda, que a modo de magdalena proustiana activa, no su memoria vital pero sí su memoria libresca. Enumera una serie de episodios literarios e históricos en los que una moneda es la protagonista: mise en abyme mnemotécnica que imbrica el poder de evocación de Funes/Borges y la fantasía cósmica del Aleph. Los elementos mencionados por Borges forman una inventario que cataloga la realidad y la torna fantástica:

estos se irán concretando en una lista potencialmente infinita de objetos que el autor irá sumando y distribuyendo sobre un mismo plano aparentemente informativo, minucioso y frío, según una oximórica asociación de la realidad real (personas y lugares de Buenos Aires efectivamente existentes) y de la realidad fantástica (Greco y Carballo 2014: 49).

Hace alusiones a distintas doctrinas filosóficas y concluye que el zahir es un objeto con características mágicas. El poder de esta moneda consiste en perdurar, obsesivamente, en la memoria de quien la conserva. No podemos

tampoco olvidar que toda moneda, el zahir también, es un objeto con dos caras, dual, como el ente bifronte que conforman el narrador y el protagonista de las autoficciones.

Tanto en “El Aleph” como en “El Zahir” ambos narradores profesan un amor enfermizo por mujeres fallecidas. Además, el objeto posee ciertas similitudes con el Aleph. El Zahir, según explica el narrador, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios, y El Aleph, primera letra del alfabeto, fue entendida, según Alazraki, la única letra que el pueblo escuchó directamente de Dios (Toro et al. 2010: 61). El Aleph, antecedente de Internet, concentra todos los espacios y momentos del Universo. Aunque aquí, la omnipresencia del objeto mágico parece estar reducida a la mente de Borges, en la forma de una obsesión:

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro (Borges 1974: 594).

El narrador Borges, no obstante, tiene poca presencia en el texto, como ocurre en otros cuentos autodiegéticos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En estos casos la presencia del autor-narrador está minimizada y consiste en un mero recurso de autoficción intrusiva para desarrollar una serie de teorías literarias o exponer algunas de las obsesiones del autor. La referencialidad y los datos autobiográficos son prácticamente nulos o inexistentes.

A lo largo del cuento, el protagonista narrador parece ser poseído por la locura que este objeto le depara. “El mes de agosto, opté por consultar a un psiquiatra”. Como en *El libro de arena*, tratará de deshacerse del magnético objeto para así no perder la cordura.

La clasificación de *El Zahir* como relato fantástico también es discutible, ambigua. Si optamos por leerlo como un relato filtrado por la locura del narrador, quedaría descartada la opción de una lectura fantástica del cuento. Por otro lado, si nos inclinamos por creer que lo que el narrador Borges nos cuenta es real, que este no ha perdido la razón (o la ha perdido por efecto mágico de la demoníaca moneda), el cuento es una autoficción fantástica. La locura, no siempre discernible, es en muchos relatos, el intersticio que divide su hermenéutica a dos o más clasificaciones diferenciadas. Además, el propio Borges, al término del cuento, multiplica las interpretaciones en su habitual dicotomía realidad/ficción, vigilia/sueño, pronosticando un futuro en el que el Zahir habrá transformado su realidad en una realidad enmascarada por los sueños: “Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?” (Borges 1984: 595).

#### 6.2.8.5. “EL OTRO” Y LOS DOBLES BIFURCADOS EN EL TIEMPO

El tema del Doble obsesionó desde siempre a Borges. Lector voraz, asimiló el motivo romántico del *Doppelgänger* y en su obra abundan, tanto en cuentos, ensayos o poemas, las referencias a él. Afín a la filosofía de Berkeley y de Hume “los recursos a los que Borges apela para dar forma literaria a tema del doble son (...) el idealismo filosófico y el panteísmo” (en Bargalló 1994: 254).

Esta cosmovisión metafísica de la realidad es traducida en la obra literaria borgeana en una negación de la materia y de la identidad personal, lo que abre las puertas a la integración del Otro en el propio Yo.

Además de los relatos que aquí consideramos, por su autoficcionalidad, existen otros tantos en los que el doble adopta distintas formas: “Los teólogos”, relato en el que dos religiosos rivales son la misma persona ante los ojos de Dios; “Biografía de Tadeo Cruz”, donde se retoma la historia del gaucho Martín Fierro en el que un policía se reconoce y comprende que es él mismo.

Los espejos (una de las más sutiles variantes del Doble) igualmente constituyen uno de los lugares comunes de la poética borgeana. En repetidas ocasiones declaró el temor que estos le ocasionaban. Así comienza, por citar tan solo un ejemplo, su poema “Los espejos”, recogido en *El hacedor* (1960): “Yo que sentí el horror de los espejos /no sólo ante el cristal impenetrable /donde acaba y empieza, inhabitable, / un imposible espacio de reflejos.”

Además de por su ceguera, el pavor hacia los espejos estaba motivado porque en ellos su rostro era duplicado, reverberado en un mundo idéntico en el que todo aparecía invertido. Es conocida la frase al inicio de su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) en el que se declara, por parte de los heresiarcas de un mundo desconocido “que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges 1984: 431). Vicente Luis Mora ha desarrollado este tema tan borgeano, a saber, el temor a los espejos como motivo literario, y lo ha venido a bautizar como “El síndrome Dorian Grey” (Mora 2013: 118-121) y sostiene que en una sociedad como la actual, definida por la imagen y preocupada por el qué dirán no es extraño que los espejos

hayan proliferado en la literatura. La autoficción, en este sentido, es un “espejo” fabricado por el autor mediante el cual puede reflejar su rostro de la manera que este desee. Borges, no fue un caso aislado.

En el cuento “El otro” Borges retoma el tema clásico del doble y lo trasmuta en una paradoja, en un diálogo consigo mismo. En el cuento el Borges adulto se encuentra con un Borges joven y mantienen un diálogo, en una narración que “choca por su argumento inimaginable y fuertemente paradójico” (Toro 2017: 209). El tema del diálogo y también del relato es la naturaleza misma del extraño encuentro, además de una confrontación de gustos literarios. Manuel Alberca interpreta que en este relato

el autor desarrolla el tema del doble, con un tratamiento autoficcional que mezcla de manera modélica los comprobados elementos autobiográficos con otros ficticios. La presencia de Borges como narratario, personaje o autor en aquéllos impide, sin embargo, leerlos en clave autobiográfica y le convierte en una figura metaléptica de su enunciado narrativo (Alberca 2005: 12).

Si bien estamos de acuerdo, junto a Alberca, en la extraordinaria habilidad del autor argentino para imbricar elementos autobiográficos y ficticios, no opinamos que el carácter onírico del cuento y su enunciación fantástica supongan una discrepancia para realizar una lectura autobiográfica del texto borgeano, aunque para nuestro caso, esta referencialidad nada aporte en sí misma, tan solo como factor de problematización de las fronteras entre referencialidad y fantasía, además de como elemento enfatizador de los relieves divisorios entre lo real y lo imposible. Lo numinoso y lo referencial,

como hemos comentado en varias ocasiones, no son excluyentes, sino que en este tipo de textos enfatizan lo fantástico. De la misma opinión es Vera Toro, quien argumenta sobre este relato, al que considera una “narración paradójica, lo siguiente:

El intento desmedido de ‘solucionar y dominar el encuentro onírico con las leyes de la lógica y además desde una posición aparentemente factual (apareciendo el narrador también como el autor del cuento y como el autor real Borges) no hace sino *aumentar el efecto fantástico* (Toro 2017: 209, la cursiva es nuestra).

En cualquier caso, aunque hay una presencia semiautobiográfica del autor, sí que es cierto que Borges parece abogar por una deconstrucción u ocultamiento de su yo, o al menos, una autorrepresentación parcial. “Borges, paradójicamente, no se nos muestra sino que se oculta tras la máscara que le proporciona el personaje. Disfrazándose, doblándose, opaca su identidad en la alteridad de su otro yo” (Rodríguez 2007: 139). El yo autobiográfico enfatiza lo fantástico y funciona como inconveniente para trazar una frontera entre vida y ficción.

María del Carmen Rodríguez, a su vez, señala cómo en Borges el tema del doble consiste en una estrategia estética, mediante la cual el autor apoya sus tesis literario-filosóficas: “En Borges, el acercamiento al tema del doble es un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como el espejo, la coincidencia de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas” (Rodríguez 2007: 139).

En este sentido, parece evidente que el cuestionamiento de la propia identidad se convierte en Borges en un recurso y una de las claves de su proyecto literario. “Borges utiliza la imposibilidad de escribir sobre uno mismo como tema central, o lateral, de muchos de sus cuentos (del Pozo 2006), pero esa imposibilidad parece exhibirse del modo más paradójico: escribiéndose a sí mismo, ficcionalizando su yo. Es decir, el escritor altera su yo y se diluye, mediante la escritura, convirtiéndose en ente de ficción sin renunciar a su condición de autor. Se duplica. Paul de Man ha observado que este juego de duplicidades se extiende en toda la obra de Borges:

The creation of beauty thus begins as an act of duplicity. The writer engenders another self that is his mirror-like reversal. In this anti-self, the virtues and the vices of the original are curiously distorted and reversed. Borges describes the process poignantly in a later text called “Borges and I” (it appears in *Labyrinths* and also, in a somewhat better translation, in *Dreamtigers*). Although he is aware of the other Borges’s “perverse habit of falsifying and exaggerating,” he yields more and more to this poetic mask “who shares [his] preferences, but in a vain, way that converts them into the attributes of an actor.” This act, by which a man loses himself in the image he has created, is to Borges inseparable from poetic greatness (De Man 1964).

El Borges/creado y especular es en el que el Borges/creador confluye. Más adelante incide de nuevo Paul de Man en la idea de la duplicidad como poética borgeana, en la que el mundo diegético tiene las mismas características y atributos que el real:

Poetic invention begins in duplicity, but it does not stop there. For the writer's particular duplicity (the dyer's image in "Hakim") stems from the fact that he presents the invented form as if it possessed the attributes of reality, (...)This mirror-like proliferation constitutes, for Borges, an indication of poetic success (De Man 1964).

A diferencia de otros cuentos en los que se presenta el tema del doble, en "El otro" los *Doppelgänger* no son diacrónicos. Esta duplicidad temporal la logra Borges articulando el relato en dos tiempos enfrentados que confluyen diegéticamente. Si uno está en el presente narrativo y el otro en un pasado, ambos Borges pueden ser sincrónicos gracias a la focalización del relato. Como vemos, el punto de "vista del relato y su focalización espacio-temporal están situados del lado del Borges anciano" (Premat 2009: 83). Premat ha considerado este relato como una versión ficcional del ensayo "Borges y yo", en el que el autor argentino problematizaba la unicidad de su identidad. Si en el texto primero (escrito diecisiete años antes) no había un consenso para establecer un yo estable, aquí el conflicto de ruptura entre el Borges público y el hombre privado queda resuelto: "sólo existe el Borges escritor" (Premat 2009: 83). Esto no significa que Borges sea uno. Tan solo que la autoconstrucción de la figura de autor ha dado un paso más.

Uno de los elementos que caracteriza el relato autobiográfico es el sustrato memorístico. La memoria, además, como recuerda Borges en otro cuento, es el basamento de la identidad: "Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón" (Borges 1997: 79-80). Los recuerdos configuran y



apoyan todo relato, aunque en las escrituras del yo, en especial en la autoficción, pueden usarse de modo paradójico. Los falsos recuerdos o el olvido –fingido o no– constituyen recursos definidores del relato. “La forma autobiográfica se verá afectada directamente por la dialéctica memoria/olvido que suscita la ambivalencia de la escritura como condición de ambas...” (Pozuelo Yvancos 2007: 75).

Esta dialéctica memoria/olvido es permanente en Borges, sobre todo en un cuento como “El otro” en el que un viejo Borges trató de olvidar el incidente del encuentro con el Borges joven –“No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón” (Borges 2001: 7)-; y donde la apelación a una memoria defectuosa justifica en sucesivas ocasiones la discrepancia, la distancia entre los dos Borges. La memoria asimismo se convierte en otro tema capital de la conversación (o del monólogo). Cuando el joven Borges interroga al otro acerca de su memoria, este responde: “Suele parecerse al olvido, pero todavía encuentra lo que le encargan” (Borges 2001: 15). En el cuento “La memoria de Shakespeare” escribe Borges “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa (Borges 1997: 76). Borges, en este diálogo consigo mismo pone de manifiesto que el yo es fragmentario y poliédrico, y que el binomio memoria/olvido se corresponde tanto al proceso como a la materia con la que se re(escribe) el palimpsesto de su identidad.

El olvido no es lo opuesto a la memoria, más bien un complemento con el que se confecciona el “palimpsesto” de la identidad, como expresaba Thomas de Quincey. “Memoria y olvido son los puntos extremos que traman la

textura de un texto: inscripción y borronamiento son las operaciones que engendran la escritura” (Rosa 2004: 151). Así, la escritura del yo queda condicionada por el olvido: autoficcionalizar es tanto recordar como olvidar, es decir, una única operación que consiste en cancelar e inscribir en el texto aquellos fragmentos que revolotean y que conforman la siempre ilusoria figura de la identidad.

#### 6.2.8.6. “VEINTICINCO DE AGOSTO, 1983”

En este cuento Borges vuelve sobre el mismo tema: el doble. Como en “El otro”, aquí vuelve a representar un encuentro de Borges con un Borges de distinta edad. En el encuentro que sucede en “Veinticinco de agosto, 1983” también un Borges conversa con otro Borges, sin llegar a un acuerdo que los reconcilie del todo. En este sentido el cuento es una variación de “El otro”. La incertidumbre de que el encuentro sea el sueño de uno de los dos como en “El otro” también sobrevuela desde el comienzo del cuento. “-Qué raro –decía– somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños” (Borges 1997: 11). Duda que se extenderá al final del texto, como veremos.

Uno de los temas que más preocupó a Borges se encuentra en la relación que el sueño puede ejercer en la realidad y cómo nos llegan las imágenes oníricas a la vigilia. El sueño como material literario es tan viejo como la literatura. De hecho en el *Gilgamesh*, la *Biblia* y en papiros egipcios ya encontramos manifestaciones al respecto, aunque no es esta la ocasión para discutirlo. Para Borges los sueños suponían una de las más antiguas formas literarias. Especulaba con la idea calderoniana de la vida como sueño y afirmaba que el sueño podía considerarse una obra de ficción, del mismo modo

que la vida podía ser el sueño (Borges 1980: 36-39). Como ya habíamos señalado con anterioridad esta idea de soñarse a sí mismo es análoga al proceso de autoficción fantástica.

El relato de Borges “Las ruinas circulares” se abre con un epígrafe de *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll que dice “And if he left off dreaming about you...”, y que nos permite intuir el tema del cuento: el soñador soñado. Se refiere al Rey Rojo que está dentro del sueño de Alicia, pero que al mismo tiempo, la está soñando a ella. “Las ruinas circulares” finalizará con la revelación de que el héroe que sueña es, a su vez, el sueño de un tercero: ‘...comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.’ (Borges 1984: 455).

Volviendo a el cuento “Veinticinco de agosto, 1985” vemos que como en el anterior se produce una sobreimposición de lo onírico en lo real. El Borges más mayor anuncia al joven que cuando llegue a su edad volverá a tener el mismo sueño pero desde la otra perspectiva (“Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño” (1997: 19). El otro replica que para no olvidarlo lo escribirá de inmediato, encerrando el relato en una caja china. Pero lo fantástico se impone sobre lo real, lo onírico sobre lo vivencial y el olvido hará que el encuentro sea recordado no como un hecho verídico sino como un confuso sueño que emergerá en forma de relato fantástico. Además, para remarcar el carácter onírico del texto, la última y ambigua sentencia que cierra el relato dice: “Afuera me esperaban otros sueños” (Borges 1997: 20).

En la estructura cíclica de este cuento, Premat ha querido ver una estrategia de autofiguración con la que el autor ha tratado de eludir la muerte.

El encuentro está condenado a repetirse cada veintitrés años. El Borges de 1983 se encuentra con el de 1960. Este, al llegar al año 1983, se encontrará de nuevo con el de 1960, y así ad infinitum. Julio Premat indica que la exposición de este suicidio como un acto público, al ser anunciado en el diario *La Nación*, donde se publica el texto a modo de admonición (se publicó el 27 de marzo, es decir, cinco meses antes de la fecha señalada por el título de relato) queda desactivado, y no acontece como acto biológico (Premat 2009: 86). El suicidio funciona “como un juego de palabras extraño (...) que, visto desde la creación literaria, permite desplazar a esa desconocida amenazadora” (Premat 2009:91). Nos recuerda también Premat que la anécdota del suicidio ficcional está relacionada con un fallido intento de suicidio que tuvo lugar en los años treinta en el Hotel de las Delicias de Adrogué (Premat 2009: 91). Ficcionalizar, por lo tanto, equivale a desautorizar el principio de realidad: lo escrito apresa lo vivido, se reescribe la propia biografía desde lo ficcional, para que, una vez muerto el hombre, pueda sobrevivir el mito. La ficcionalización, entiende Wolfgang Iser, responde a una necesidad de representarnos más allá de nosotros mismos. Al ficcionalizar nuestra propia existencia (real o imaginaria) “estamos luchando incesantemente para retrasar nuestro propio final” (Iser 1997: 65). En este sentido, cuando el autorrelato trasciende la propia esfera de lo real y se inscribe en el ámbito de lo fantástico y/o lo mítico, ¿no está el autor instalándose más allá de la vida y también de la realidad conocida?

Esta supuesta *inmortalidad programática* que Borges postula en su biografía también se extiende a su propia obra. Al final, tratando de completar un ruinoso círculo el escritor se vuelve para mirarse a sí mismo pero tan solo ve su propio rostro que odia porque es su caricatura. En las páginas del cuento,

hay una escueta reseña de un libro que ha escrito el Borges anciano, y que equivale a toda su obra.

Discípulo de sí mismo, heredero de sí mismo, hijo de sí mismo, a Borges le quedaría por escribir el arquetipo o la idea platónica de sus propios textos: después de haber inventado tantos libros maravillosos atribuidos a los demás, ahora la fantasía concierne a su propia obra, transformada en un texto imaginario (Premat 2009: 87).

Así, lo fantástico, otra vez, sirve a Borges para construirse a sí mismo como autor, pero sobre todo, como personaje fronterizo con la ficción, real y ficticio al mismo tiempo, ente de carne y hueso de su propia bioficción que ansía la inmortalidad.

#### 6.2.9. VALIS. LA DUDA ONTOLÓGICA COMO SUBTERFUGIO DEL YO

##### **El autor desdoblado en una realidad que no es real**

Philip Kindred Dick es uno de los escritores en lengua inglesa más conocidos de ciencia ficción, el Borges norteamericano, según afirmó la escritora Ursula Le Guin (en Bloom 2005: 506). Escribió más de treinta novelas además de cuentos en los que de forma obsesiva se cuestionaba sobre la identidad y la realidad como simulacro. En sus novelas, la mayoría distopías, ucronías o *space operas* (aventuras futuristas que tienen lugar en el espacio), explora las vicisitudes de seres alienados o locos, el uso de las drogas, la opresión de gobiernos autoritarios o los estados alterados de conciencia. Entre su producción destacamos *VALIS*, que sin alejarse del universo dicksiano de la ciencia-ficción constituye una *rara avis*, una novela singular en la que el propio

autor interviene como protagonista. En este sentido, a pesar de su carácter ficticio *VALIS* (1980), acrónimo que responde a Vast Active Living Intelligence, es su obra más autobiográfica. *VALIS*, es, como se desprende de su nombre, una hiperentidad inteligente, que es capaz de suplantar la realidad. El propio K. Dick en una de las entradas de su mastodóntico diario *Exegesis* comenta “I saw Valis outside me modulating reality” (Dick 1995: 330). Esta sensación de estar sometido a una realidad-simulacro en el que el individuo es una marioneta moldeó toda su obra y ofrece claves valiosas para entender la autoficcionalidad de esta que aquí comentamos.

En *VALIS* K. Dick se desdobra en Horselover Fat, Amacaballo Fat en la traducción española que manejamos. "Philip" o "Phil-Hippos", significa en griego "el que ama a los caballos", mientras que en alemán, "Fat" es una de las acepciones del alemán "Dick", funcionando Horselover Fat como hipótesis ficcional de Philip K. Dick. Además de la homonimia, las analogías entre Horselover Fat con el autor son más que evidentes: se identifica como escritor de ciencia ficción, sufre un agudo cuadro de problemas mentales y está redactando la *Exégesis*, compendio de miles de páginas en las que trató de resumir su filosofía y cosmovisión del mundo. A pesar de que a lo largo de la novela Philip y Horselover funcionan como dos personajes distintos, al inicio se constata la unicidad: “yo soy Amacaballo Fat y estoy escribiendo esto en tercera persona con el propósito de alcanzar una muy necesitada objetividad” (Dick 2017: 14).

Como en otras de sus novelas hay dos cuestiones que son fundamentales para tratar de entender *VALIS*, así como su propia filosofía: ¿qué es la realidad y qué significa ser humano? : “The two basic topics that

fascinate me are ‘What is reality?’ and ‘What constitutes the authentic human being?’” (Dick 1995: 260). Interrogantes que coinciden con la dominante ontológica descrita por McHale para definir las obras postmodernistas:

Postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? (McHale 1987: 10).

Estas cuestiones ontológicas, que manifiestan el desconcierto ante la existencia y la imposibilidad de definir en qué mundo vivimos, enlazan con la redacción de la mastodóntica *Exégesis*, obra póstuma que es glosada en *VALIS* hasta la extenuación. La realidad es eso que no se puede explicar, o como el propio K. Dick sostiene, la realidad es aquello que no se ha ido cuando dejas de creer en ella (1995; 2017). También son interrogantes pertinentes que atañen, y de algún modo afectan a la identidad del sujeto autoficcional, en cuanto a ser que vive en un mundo de ficción (que en ocasiones percibe como inestable) pero con vínculos con ese otro mundo, el extratextual, problematizando las cuestiones ontológicas del ser, de la realidad y de la ficción como “forma de existencia”.

Estas dudas que alcanzan su máximo grado mediante la manifestación de alucinaciones visionarias, estados de conciencia alterados y el contacto con identidades superiores provocan en Dick –y también en muchos de sus personajes– lo que Johana do Rosario ha denominado “inseguridad ontológica”, un estado de paranoia que cuestiona todo, incluida la propia realidad (do Rosario 2017: 23). Así la locura le sirve al autor para protegerse de una realidad indescifrable y amenazante, además de como telescopio para indagar en aquello que le preocupa: el ser y la realidad. Muchos de sus personajes, en este sentido, ignoran su verdadera naturaleza: humanos que se creen irreales, que no saben en el mundo o en el tiempo que habitan o que no saben que han muerto, androides que creen ser humanos.

Philip K. Dick es un escritor visionario a quien las anfetaminas y el LSD (ayahuasca chamánica postmoderna) y las epifanías provocadas por su desequilibrio mental le permiten vislumbrar esa otra “realidad” que está vedada al resto de los mortales. En este sentido, “el loco es un explorador del espacio interior, un visionario comparable a los místicos, y el proceso de la locura es análogo a los ritos chamánicos de iniciación” (do Rosario 2017: 25). No obstante, lo que parece una percepción religiosa o mística, también se presta a una interpretación metafísica, e incluso fantástica. Esa entidad, VALIS, puede ser un ser extraterrestre, pero también una forma de vida inteligente desconocida que consiste, como se señala en la primera página del libro, en un suplantador de la realidad.

El universo que se postula en *VALIS* está compuesto por datos, por información. Horselover cifra su epifanía en términos metafísicos, y el mensaje que le es revelado es traducido a cientos de datos que no es capaz de



procesar con claridad. Sin embargo, no duda de que la realidad (física y temporal) en la que vive no sea tal, que el tiempo se detuvo en un momento concreto del pasado y que el intervalo de los días hasta el presente es tan solo un tiempo espurio. Como suele suceder en la obra dickiana –*The man in the high castle* (1963) es el libro que mejor ejemplifica este dato– la realidad es un simulacro, el mundo es una ficción. En *Ubik*, como podría ser el caso de *VALIS*, el simulacro de la realidad es subjetivo. En ese mundo (la ficción o lo que sucede en la mente de Horselover) la intrusión de esa entidad, que a veces se asemeja a Dios, realiza un acto metaléptico en el que los planos ontológicos violados no son otros que diferentes versiones de la Realidad.

### **El escritor encerrado en su propia obra**

Philip K. Dick, más que en ninguna otra de sus obras, se identifica totalmente con Horselover. Su duplicidad se sostiene débilmente. Dick y Fat son el mismo, uno es la proyección mental del otro, el producto imaginario a la vez que el alter ego literario con el que objetivar una fantasía delirante. Además, en una novela que cuestiona constantemente el estatuto de realidad, no es de extrañar que el autor decida introyectarse en la trama como personaje duplicado. Recordemos que la metalepsis funciona como desestabilizador de fronteras ontológicas. Muchas de sus opiniones coinciden con las vertidas por el autor en diversas ocasiones. Del mismo modo, la epifanía que tuvo lugar en marzo de 1974 (2-3-74), en la que un rayo de luz rosa le ciega, es el episodio central de *VALIS*. En las diversas experiencias que padeció Dick, se cuenta la xenoglosia, lo que le hizo creer que en él habitaba otra identidad, un cristiano del siglo II llamado Thomas. Incluso llegó a ver imágenes del antiguo Imperio Romano superpuestas en su California contemporánea, lo que le infundió la sospecha

de que seguía viviendo en tiempos de los apóstoles. El cristianismo se mezcla con el gnosticismo, la psicología, la filosofía platónica, la mitología, la ciencia, el budismo, el sufismo, las teorías de Heráclito, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Baruch Spinoza, Kant (la lista no pretende ser exhaustiva). Este cóctel ideológico tan heteróclito, unido a la excéntrica y delirante visión del autor, es el revulsivo hermenéutico con el que Dick trata de curar su duda ontológica, lo que en la ficción deviene en una autoficción fantástica en la que el yo duplicado se proyecta para establecer un monólogo consigo mismo.

La posible locura –en este caso, metamorfoseada en duda ontológica, que no permite dilucidar qué es real y qué no– sirve de nuevo, como en Nerval, para realizar un ejercicio de autoficción que replantea los límites de la realidad y la identidad. Dick, desdoblado en Fat, entabla un diálogo consigo mismo en *VALIS*, discutiendo el estatuto ontológico de la realidad, desplazándose entre la locura y la cordura, entre la ciencia y la superstición. Esta segmentación identitaria, casi al término de la novela, se resolverá. Fat, literalmente, desaparecerá y Philip K. Dick, narrador y personaje, comprenderá que durante todo el tiempo Horselover Fat tan solo era su *Doppelgänger*. “Me volví para hablarle a Fat... y no vi a nadie. (...) Fat había desaparecido. Nada quedaba de él. Amacaballo Fat se había ido para siempre. Como si no hubiera existido nunca” (Dick 2017: 236-237). Aunque en el último tramo del relato, Fat se volverá a emancipar, reclamando una vida fictiva e independiente, en busca de un sentido que certifique sus sospechas: la realidad no existe. “Éste es un mundo irreal (...) Nos encontramos en un laberinto vivo y no en un mundo” (Dick 2017: 234).

Así, con Fat, Dick otorga de sentido pleno el artefacto fantástico-ficcional, cumpliendo su objetivo último: transformar su identidad en otra nueva, inmortalizarse en un mundo (el de la ficción) que sí que existe porque lo ha creado él mismo. La autoficción fantástica es, como ha dicho Colonna: “esa forma fabulosa de inventarse a sí mismo” (2004: 34). Fat, alter ego de Philip K. Dick (en realidad, su proyección mental) declara abiertamente las inquietudes (metafísica, ontológicas, espirituales) del escritor, porque, en el relato fantástico, se halla liberado de las presiones que la realidad impone por partida doble: es de ficción y además, dentro de la ficción concurre como una manifestación imaginaria del personaje que se llama Philip K. Dick. La probabilidad de otra vida ficcional, de una suplantación de la realidad y de la abolición del tiempo real devienen factores constitutivos en el relato dickiano para reformular una nueva identidad. La ficción es llevada a su máxima expresión, a los límites de lo fantástico. Ni lectores ni personajes llegan a dilucidar qué es real, qué es la realidad y por tanto el laberinto es indescifrable, muta y confunde a quienes lo recorren. VALIS, ese artefacto incognoscible que es capaz de crear y suplantar la realidad es entonces una “intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Todorov 1972: 22), que acaba por subsumirla. El yo imaginario permanece inalterado en la ficción, reducto en el que habrá de pervivir mientras la realidad (efímero espejismo) se desmorona y pierde su consistencia.

#### 6.2.10. MIRCEA CĂRTĂRESCU: EL ÚLTIMO ESCRITOR ONÍRICO

El escritor rumano Mircea Cărtărescu ha construido una obra literaria en cuyo centro está él mismo. En una entrevista para el periódico *El País* ha llegado a declarar: “Mi mundo tiene el diámetro de mi cráneo”, sentencia narcisista que

evidencia una tendencia general en su obra: la subjetivización, la autoficción como recurso natural en cuanto a la asimilación de literatura y vida, y la interacción constante entre realidad y ficción, sueños y literatura, el yo y el universo.

En los años 80, cuando Cărtărescu llega a su mayoría de edad literaria, su país, preso de una dictadura comunista, está regido por El Partido, y por lo tanto, su literatura es censurada. Es justo en esa época cuando irrumpe un movimiento cultural estudiantil de jóvenes autores que pretenden romper con las estrictas barreras del lenguaje y, por supuesto, con la tradición de las generaciones anteriores. Son autores que buscan más sus influencias literarias en América que en Europa. Sobre todo en los beatnik, y en el caso de Cărtărescu, lector omnívoro, también en la generación del Boom, y sus más destacados novelistas y cuentistas: Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Jorge Luis Borges. Surge, de esta amalgama cultural Mircea Cărtărescu, cuyas heterogéneas influencias configuran una literatura radicalmente novedosa. Como Marian Ochoa de Uribe nos recuerda en el prólogo a *El Ruletista* (2010), la “Generación de los 80” –a la que Cărtărescu pertenecía– no fue otra cosa que el resultado del esfuerzo por acompasar la literatura rumana con la literatura europea del momento y por enlazarla, a su vez, con la gran generación de los vanguardistas rumanos anteriores a la II Guerra Mundial. Cabe recordar que Rumania es la patria de algunos de los más importantes renovadores del lenguaje literario del siglo XX: Tristan Tzara, Urmuz o el celeberrimo padre del teatro del absurdo, Eugène Ionesco.

Los autores de esa generación, entre ellos Ion Stratian o Florin Iaru, junto a Mircea Cărtărescu, cultivan una literatura vanguardista que pretende

desligarse de sus antecesores, abriendo nuevas vías en la agonizante literatura de Rumanía. Esta neovanguardia entronca en una tradición propia y original de la literatura rumana: el Onirismo. El Onirismo es un fenómeno literario que surgió con fuerza en Rumania a finales de los años 60 como reacción a la estricta vigilancia que imponía el régimen. El Onirismo, por supuesto, no es del gusto de la dictadura, ya que provee un sinfín de posibilidades idiomáticas y una riqueza léxica y simbólica “que mostraban la osadía de expresarse en un lenguaje literario que escapaba al control ideológico y que daba prueba —sin duda lo más grave— de una vigorosa libertad interior” (Ochoa de Uribe 2010: 12).

Entre su abundante obra destaca *El ojo castaño de nuestro amor* (2016), una miscelánea de textos de corte autobiográfico, en los que reflexiona sobre su juventud y sobre su educación cultural. Y como escritor fantástico son notables la novela-libro de relatos *Nostalgia* (2012), la *nouvelle Lulu* (2011) o *Solenioide* (2017), obras clave de las que se pueden extraer fragmentos de la vida del autor. “REM”, novela corta incluida en *Nostalgia*, constituye un ejercicio de *nerromanticismo fantástico*. En ella los sueños de los protagonistas conducen la narración por diversos estados alucinatorios. REM, suerte de Aleph onírico, es el centro al que ha de acceder su protagonista mediante sucesivos sueños iniciáticos. En la novela se describe REM como “una especie de caleidoscopio en el que puedes leer simultáneamente el universo entero, con todos los detalles de cada momento de su desarrollo, desde el génesis hasta el Apocalipsis” (Cărtărescu 2012: 209). La deuda con el Aleph borgeano es evidente. Al final, Nana, la protagonista y narradora del relato principal, llegará a encontrarse con un escritor, el propio Cărtărescu, hacedor de sus

criaturas de ficción que habita en el núcleo del sueño de una de ellas. El escritor está escribiendo en una antigua máquina de escribir. En la primera hoja mecanografiada – hay unas cien, es decir, aproximadamente las mismas que llevamos de lectura en ese momento–Nana puede leer el título escrito: *REM*. El escritor le da las hojas para que pueda leerlas. Nana descubre que es su propia historia, que el escritor está contando su propia vida, la misma que estamos nosotros leyendo y que está teniendo lugar en esos mismos momentos para la protagonista. Cărtărescu hace coincidir el tiempo narrativo interno con el de la lectura. En la historia está escrito que ella había entrado finalmente en REM y que había encontrado al joven que escribía a máquina. El sueño-marco, por tanto, coincide con la historia que el escritor-soñado escribe. Este le muestra un calendario, arranca una hoja de él y se la entrega. Es un calendario de una fecha futura. Comprende que está soñando y se despierta de verdad. Bajo la almohada está la nota de papel que el escritor del sueño le ha entregado. Es el fragmento de un calendario futuro “Era la fecha del 3 de mayo de 198...” (Recordemos que la niña Nana está viviendo en los años 60). La cinta de Moebius es total: el escritor es un personaje de un sueño que escribe una ficción en la que el personaje sueña con el escritor que escribe... No solo las fronteras entre los espacios son, mediante el sueño, fracturadas. También el tiempo. En “REM” encontramos una peculiar forma de autoficción fantástica que se combina con la metalepsis de autor y los discursos metaficcionales. El autor es un sueño. En términos de Colonna, aquí estaríamos hablando de una autoficción especular, ya que el autor no es “más que una silueta” en la que “lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo” (Colonna 2004: 103). Tanto la metalepsis

(el autor irrumpe en la obra) como la mise en abyme (el libro está dentro del libro) son recursos que aquí acentúan lo fantástico y provocan un estado de perplejidad en el lector. Además, los dos mecanismos tienen lugar dentro del sueño, lo que complica más si cabe las relaciones entre realidad y ficción.

La mayoría de los relatos cararesquianos están vehiculados por una primera personal que enuncia un discurso vinculado al propio autor. Quizá la más inusual de las perspectivas acometidas por el autor bucarestino sea la que emplea en “REM”. El narrador comienza identificándose como una especie de insecto monstruoso que se introduce en la persona que le proporcionará la voz para continuar el relato: “Estiro mis patitas transparentes en la habitación (...) Acecho en la ventana y luego, ágilmente, salto hacia la puerta. Me deslizo entre los libros, dejo fuera tan solo mis mandíbulas” (Cărtărescu 2012: 199). Esta perspectiva desde la mirada del monstruo funciona como una objetivación del narrador pero también como aviso a los lectores de un texto fantástico en el que lo monstruoso predomina sobre lo humano. Esta *monstruoficación*, no obstante, deviene en una narración en primera persona desde la voz de los personajes “poseídos”. Así, el narrador –sin dejar de ser omnisciente– consigue insertarse de forma espectral, inquietante, fantástica, en la propia trama de la narración. De este modo el narrador objetivo, pero mutante, distorsiona la ilusión narrativa, ya que se constituye en una entidad física, *real*, que es capaz de intervenir en la propia trama, y en definitiva, desdibujar los contornos entre fantasía y realidad. La metamorfosis kafkiana es aquí metamorfosis del narrador que anuncia en sus primeras páginas un relato antirrealista, o mejor, neofantástico: “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico

nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos” (Roas 2001: 279).

### **Fantasia y sueños como cartografía de una vida**

Pero el texto que más se adhiere a la categoría de autoficción fantástica es *Cegador* (2010), una trilogía de lectura complicada, bastante crítica, de tema onírico y autobiográfico, en la que el autor trata de representar la forma de una mariposa, siendo cada una de las partes que la integran el “Ala izquierda”, “Cuerpo” y “Ala derecha”, respectivamente. En adelante, cada vez que aludamos a *Cegador* nos estaremos refiriendo a la primera parte de esta trilogía, la única traducida a nuestro idioma. En *Cegador* el narrador, Mircea Cărtărescu, en primera persona, relata su juventud pero sin renunciar a intercalar sueños de factura fantástica, así como acontecimientos que escapan a toda lógica, sobrenaturales, oníricos y en general, contradictorios con una recepción realista. Un narrador nostálgico, a través de un viaje por sus recuerdos escenificados en una obsesiva y onírica Budapest, nos acerca a su infancia y en definitiva a su pasado real/imaginado/idealizado: “Para Cărtărescu, la infancia se convierte en un espacio mítico, el lugar por excelencia del sueño, del juego, de la libertad, de la creación” (Paz Soldán 2012: 9). Evoca instantes y sueños y los confunde con recuerdos reales. Así construye una mitobiografía personal y geográfica en la que su ciudad natal es parte del entramado autobiográfico. El resultado es un anamorfismo que se produce combinado tanto elementos arquitectónicos como orgánicos, en los que Budapest es un cuerpo híbrido, entre “vegetal y arquitectónico”, y su cerebro, el espacio, personal y cósmico, en el que funda su mito originario:



Budapest (...) se derramaba dentro de la habitación y me penetraba tan profundamente en el cuerpo y en el cerebro que, ya desde la adolescencia, me imaginaba un conglomerado de carne, piedra, líquido cefalorraquídeo, acero, vigas y orina, que, sostenido por vértebras y arquivitrabas, animada por estatuas y obsesiones y capaz de digerir por medio de tripas y centrales térmicas, habría hecho de nosotros un mismo ser” (Cărtărescu 2010: 18).

Este mismo tratamiento estético-literario es recurrente como descubriremos en *Solenoides*. Para justificar su pasado y un origen mítico, este retrato del artista adolescente, en su primera parte, adquiere la fisionomía de una leyenda fundacional, se remonta hasta el pasado y relata las aventuras legendarias correspondientes a la historia de su abuelo. El relato de su abuelo está plagado de referencias a la mitología y al cristianismo. Los ángeles y los demonios entablan una lucha desencarnada, los muertos se levantan de sus tumbas para asediar pueblos y los santos influyen e interviene en la vida de las aldeas para asombro de sus gentes.

En el relato legendario los aldeanos llegan a comer una mariposa gigante. La mariposa, además de constituir la estructura trídica en la que se arma la novela, es un símbolo recurrente en la obra cartaresquiana, una suerte de animal totémico del autor. Recordemos que, como el autor de autoficciones, la mariposa es un ser metamórfico en estado transitorio, que debe su existencia a otra forma previa distinta. El narrador autoficcional, del mismo modo, es un ente que vive sometido al juego metamórfico del texto en el que adopta una fisionomía ficcionalizada y padece un cambio en ocasiones tan drástico que le vuelve irreconocible. En las digresiones poético-metafísicas del

narrador de *Cegador* la mariposa actúa también como metáfora de nuestra existencia incardinada en el discurrir del tiempo: “¿cuántos podemos acordarnos del futuro? A pesar de todo, estamos entre el pasado y el futuro como el cuerpo vermiforme de una mariposa entre sus alas” (Cărtărescu 2010: 86). Su visión cósmica de la realidad convierte el relato autoficcional en relato mitopóético, en leyenda de la estirpe que se narra a través de lo personal y familiar, cuyos demonios y dioses actúan a escala humana, en un tiempo infinito reflectado, como en un juego fractal, en la finitud de nuestra existencia humana: “Y, si nuestra vida no es sino la sombra que nuestro cuerpo proyecta sobre el tiempo, quizá también poseamos una súper sombra, una proyección más verdadera y más compleja que el objeto mismo” (Cărtărescu 2010: 90). El misticismo y la ciencia concurren en un mismo nivel semántico para tratar de expresar la indecibilidad del ser humano. Cărtărescu, en cuanto autoficcionalizador consciente de su pertenencia a un universo ilimitado, es también ficcionalizador del cosmos. Como Borges, sus exégesis filosóficas, en lugar de arrojar luz sobre la realidad para aclararla, la complejizan, acentúan sus misterios y zonas oscuras. Como Borges, como Cortázar o como Aira, Cărtărescu reescribe lo fantástico y reprograma el sistema de nuestra realidad para convertirla en fantasía sin explicación racional. Lo intuitivo y lo emocional vindican una rememoración del pasado como experiencia inusual, es decir, de lo vivido y lo imaginado, que cristaliza en relato fantástico. Lo fantástico cartaresquino, entonces, no es un ornamento ex novo o un elemento disruptivo que agrede la realidad para desestabilizarla: la propia realidad es inexplicable, lo que impide su trasgresión; (¿cómo trasgredir lo que no se conoce?). Es incomprensible –al menos desde la óptica del niño Mircea– y por tanto

fantástica. Lo fantástico contemporáneo, como sabemos, postula la anormalidad de la realidad, y esta realidad anómala no hace sino constatar que no entendemos cómo funciona el mundo (Roas 2001: 37). Desde esta postura maravillada a la que se accede por medio de la extrañeza, Cărtărescu no puede sino realizar una bioconstrucción en clave fantástica. Sus experiencias “reales” e “imaginarias” se sitúan a un mismo nivel narrativo. La realidad deviene un simulacro que las percepciones humanas no son capaces de desentrañar si no es a través de la “lógica” de los sueños o de la retórica de la ficción: “la vida no es más que un caso particular de lo irreal apenas somos, por muy concretos que podamos sentirnos, la ficción de otro mundo, que nos crea y nos contiene” (Cărtărescu 2010: 430). Lo fantástico no es la contradicción de un mundo real, sino de lo que nos parece ser un mundo real. Pero, ¿qué sucede cuándo toda la realidad que nos contiene es percibida como un acontecimiento incognoscible?

El autor relata su experiencia sometido a la inercia de lo irreal, viaja por el interior de su mente y por las calles de Bucarest en un estado alucinatorio, regresa a los lugares y recorre la geografía de su ciudad natal “en la realidad o en sueños, o más bien en un continuum realidad-alucinación-sueño” (Cărtărescu 2010: 290). El pasaje que va del sueño a la vigilia, del relato mítico al recuerdo familiar es difuso e inestable. “Me acuerdo, es decir invento” (Cărtărescu 2010: 94), la memoria funciona como larva incipiente que se transformará en la mariposa de la vida. La mariposa es también una mancha en el muslo de la madre, ser protector que obsesiona a un edípico narrador y que le evoca el paraíso íntimo del que fue desterrado: el cuerpo materno. Es entonces Bucarest el segundo útero en el que el niño Mircea habrá de

convalidar su humanidad. Pero Bucarest además de madre y cuna de la nostalgia es descrita como un paisaje atestado de monstruos y fantasías oníricas. El *skyline* bucarestino metaforiza una arquitectura de recuerdos que se superponen a los edificios viejos, las calles conforman un laberinto que comunica barrios con pesadillas:

“La cartografía de mis sueños en aquel tiempo (...) Otros canales conectaban otros sueños y comunicaban unos con otros lo mismo que los edificios de Bucarest comunican entre ellos (...) Las autovías del sueño desembocaban precipitadamente en autopistas de la realidad” (Cărtărescu 2010: 44-45).

La ciudad de Bucarest es percibida como una entidad viviente, orgánica con la que se identifica el narrador: “Me imaginaba a veces estirado, extendido por la fe por lo menos hasta las afueras de Bucarest, hasta las vías de ferrocarril y las avenidas de circunvalación, esas membranas que la rodean como una célula” (Cărtărescu 2010: 281). Por eso, en las entrañas laberínticas de esta urbe arquitectónica y orgánica también se adentra Mircea. Bajo la ciudad hay túneles, laberintos, otra ciudad misteriosa poblada de monstruosas estatuas, mariposas gigantes, “cripta fantasmagórica”, estancias terroríficas, en las que la realidad se anula. Este submundo que existe bajo el suelo de Bucarest es, además de un mundo fantástico, una suerte de espacio onírico, que convierte la ciudad en lugar mítico y que coincide topográficamente con zonas del cerebro. De este modo la asimilación de espacio físico y mental es total. La geografía imaginaria prolifera y contamina la propia Bucarest en un flujo de ida y vuelta como una cinta de Moebius infinita. Mircea desciende a

este inframundo como Dante en busca de su *verdad onírica*, porque tan solo mediante la comprensión total del universo vigila/sueño que ocupa la infancia, logrará Cărtărescu comprender su realidad: “Mi pasado constituía la clave, indicios turbios lo mostraban *legible*, debía de empezar un día u otro la gran lectura (...). Después de días y días de ensueño vano, abandonaba mi búsqueda y volvía a mi triste vida cotidiana” (Cărtărescu 2010: 416-417). Los sueños del joven bucarestino, como descensos a los subterráneos de la psique urbana, son tan trascendentes como la propia geografía física que los provoca. Como el filósofo Gaston Bachelard ha indicado: “Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos comunicaban” (Bachelard 2000: 40). Es decir, el yo soñador del hombre urbano construye una mitología de subterráneos a través de los cuales trata de rescatar, en un plano simbólico, su pasado, su infancia, su territorio privado y místico. También Lacan, cuando teorizaba sobre la formación del yo, sostenía que en los sueños este aparece reflejado a través de la fisionomía de espacios cerrados:

la formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empeña en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior (Lacan 1948: 103).

### **Lo fantástico: espacios de la memoria**

En esencia, lo que Cărtărescu hace es servirse de materiales extraídos de procesos oníricos para componer su mapa vital. Los escritores oníricos rumanos, de hecho, recurrían al sueño de forma diferente a como lo habían hecho los surrealistas. Para ellos, el sueño no se quedaba en un simple proveedor de imágenes sino en todo un modelo compositivo. Por tanto, la obra de Cărtărescu queda profundamente marcada por la presencia de los sueños, del subconsciente como espacio interdependiente. El tejido de sus narraciones entremezcla la vigilia y la pesadilla. Los sueños adoptan en la obra cartaresquina diferentes formas: espacios paralelos, reducto de memoria ancestral o fantástica, experiencias extracorporales que le permiten al onironauta vagar mientras su cuerpo descansa o pasajes, es decir, nexos entre otros sueños, otros tiempos y otras realidades. En palabras del propio autor, “el sueño no es una huida de la realidad, es una parte de la realidad trenzada de forma inseparable con todo lo demás (en Ochoa de Uribe 2010: 8).” Lo onírico afecta en ocasiones al modelo compositivo de la obra. En la novela corta “REM”, título que remite a la fase de *Rapid Eye Movement* de los sueños, por ejemplo, el autor basa su estructura y pausas en las fases del sueño. En *Cegador*, como también en “REM” o “Los gemelos”, la realidad y lo onírico confluyen y son homogeneizados sin fisuras. Como el prologuista de *Nostalgia*, Edmundo Paz Soldán advierte: “La realidad se mezcla con el sueño, se trenza con las pulsiones del subconsciente, y todo es narrado en un mismo plano” (2012: 8). Esta facilidad para deambular por entre los mundos del realismo y la fantasía también se constata cuando se incorpora a sí mismo con total naturalidad en el corazón de lo fantástico. Si Borges se valía de discursos ensayísticos para insertar una hermenéutica sobre su propia filosofía (como

ciencia de lo fantástico), Cărtărescu explora con los lectores sus propios límites: los límites de su biografía, de su ciudad, de sus sueños. Una indagación, un regreso “a donde *nadie* volvió, de recordar lo que *nadie* recuerda, de comprender lo que ningún ser humano puede comprender: ¿quién soy, *qué* soy? (Cărtărescu 2010: 128). Cualquier experiencia es intercambiable: los sucesos de la vigilia ocurren como en un sueño, los sueños parecen reales, se rememoran con la textura de eventos verídicos, es decir, una suerte de *recuerdo onírico* reactiva el pensamiento, y en los episodios oníricos se evocan recuerdos factuales, es decir, el sueño anima la memoria biográfica. Pero la memoria, defectuosa por naturaleza, es incluso incapaz de funcionar sin incurrir en la mixtificación:

Un día, durante un invierno que no lograba situar (¿en mi infancia? ¿en un sueño? ¿en otra vida?) había ocurrido algo turbio, confuso y hechizante, algo de lo que mi memoria conservaba tan sólo un fragmento que brillaba a veces sin que yo pudiese esperar elucidarlo (Cărtărescu 2010: 415).

El espacio onírico, como vindicaba Bachelard, por otro lado, funciona como refugio que trasciende nuestra propia realidad humana:

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables (...) Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega al último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo,

se conocen tal vez reposos antehumanos. Lo antehumano toca aquí lo inmemorial (Bachelard 2000: 32).

En cualquiera de las situaciones, predomina la permeabilidad entre distintas realidades. Sueño y vigilia son espacios de fronteras porosas por las que el niño Mircea navega sin solución de continuidad. Así, no solo lo fantástico se introyecta en la realidad. También la realidad es capaz de filtrarse en el mundo fantástico (onírico, mágico) para contaminarla y ambos espacios influirse osmóticamente. Cărtărescu entiende, junto a Bachelard, que los espacios de la memoria y los recuerdos de lugares solo tienen sentido cuando se representan integrando también la emoción y lo onírico. La memoria no se limita a evocar hechos y objetos: consiste en rescatar mediante la poesía de lo emocional los sueños que en el pasado hemos vivido.

La autoficción fantástica de Cărtărescu convierte así el sueño en algo más que un resorte, como ha sucedido en la literatura clásica hasta los románticos: “En Cărtărescu, el sueño, la ficción, la literatura, son la verdadera realidad” (Paz Soldán 2012: 10). El sueño cartaresquino no se opone a lo real, funciona como espacio narrativo que fácilmente se confunde con la vigilia, que incluso la supera, porque la vigilia se ha vuelto de una textura oscura y somnolienta. Los sueños no solo parecen reales como sucede en Borges, cuyos personajes no distinguen los distintos niveles de realidad (el soñador no sabe que está siendo soñado; entre dos personajes no se sabe quién sueña a quién; en sus encuentros consigo mismo duda entre la posibilidad de un sueño o un hecho real); los sueños de Cărtărescu son tan vívidos que la vigilia (que es tan extraña) parece también un sueño. Además, la realidad cartaresquiana



(principalmente filtrada por el recuerdo febril) se apropia de la estética de las pesadillas, lo que hace que sueño y vigilia se asemejen todavía más y que, ambos, se deformen en un bucle que los comunica. Entonces, Cărtărescu más que un autor real que escribe ficciones fantásticas, es un ente que habita un universo plenamente fantástico en el que inserta fragmentos biográficos sin la torpeza del que juega a ficcionalizarlo todo. La operación, como se ve, es la opuesta respecto al procedimiento tradicional: el juego consiste en verosimilizar y dotar de vigencia un mundo onírico que se expande en todas direcciones dentro del texto y que succiona la realidad para apropiarse de sus mecanismos pero que conserva, siempre en su epicentro, al yo soñador.

### **La presencia fantasmática de la madre**

La latente presencia de la madre nace de la nostalgia del narrador-autor para devenir en entidad sobrenatural. Diosa protectora, imagen obsesiva que incluso se materializa como un espectro en torno a una dentadura postiza o es intuida en los rasgos de una estatua inanimada. El narrador es consciente de la excesiva presencia de la madre, de la sombra que sobre su obra proyecta. Es en la parte central de *Cegador* donde más páginas dedica a tematizar la figura materna, haciéndola personaje principal, retomando su historia personal en una prolongada digresión, que a su vez, se bifurca en otras digresiones narrativas sobre otros personajes secundarios. No obstante, el autor-que-escribe-*Cegador* no deja de estar presente, aunque sea mediante una peculiar y fascinante incursión especular, en miniatura, en el dedo índice de su madre cuya: “uña de charol reflejó fugazmente el cielo inmenso y anaranjado, los edificios de los alrededores y, en medio, la cara oval de Mircea inclinado sobre estas páginas del libro” (Cărtărescu 2010: 254). Momento de conexión entre dos mundos, el

extratextual y el diegético, “el espectáculo extraño e inesperado del encuentro de dos universos” (Cărtărescu 2010: 255).

La última parte de *Cegador* –que culminará en un capítulo final que consiste en un viaje onírico en tercera persona en el que se toma distancia de la biografía y se adensa el relato ficcional– retoma el instante de la escritura, como recurso metaliterario y autorreflexivo con el que retornar al yo narrador, al presente. Así, lo fantástico se adscribe con más fuerza en la evocación autobiográfica. Los relatos fantásticos de infancia son también relatos de terror: escenarios desconocidos, oscuros, “sumidos en las más profundas tinieblas, extraños y pavorosos, “como si hubiera descendido a las tinieblas” (Cărtărescu 2010: 294). La memoria infantil fantasea los recuerdos, provoca visiones pavorosas. Los episodios transcurridos en el hospital, que serán relatados también en *Solenoides*, debido a la enfermedad fluyen como experiencias traumáticas pero también simbólicas. La autoficción deviene autobiografía terrorífica, los niños con los que el narrador jugaba en la niñez comparten escenario con seres fantasmales, hombres sin rostro, apariciones, monstruos amorfos. Lo fantástico irrumpe en la realidad y la transforma por completo. Al recordar, la fantasía es revitalizada, “Si bien es absurdo y fantástico emplear la palabra ‘recuerdo’ para evocar imágenes no localizables y atemporales” (Cărtărescu 2010: 318); es decir, recordar es reinventar, crear, imaginar.

### **El autor bifurcado en *Solenoides***

En un diferente posicionamiento autoficcional se podría encuadrar *Solenoides* (2017), en cuanto obra de ficción en la que el autor (o en este caso, como se pretende demostrar, un alter ego del mismo) es el protagonista-narrador. A

pesar de las diferencias temáticas en los trabajos de Cărtărescu, la obra del autor rumano parece perseguir una homogeneidad, y sus distintos textos componen un libro total que cimienta la identidad de su autor mediante la ficción. Como señala en el “Posfacio” a *Solenoides* Mario Chivu la obra cartarasquiana “está constituida por sucesivos estratos ficcionales, cada vez más profundos dotados de *un componente biográfico-imaginario*” (Chivu 2017: 787, la cursiva es nuestra). Esta imbricación entre el *bios* y el sustrato imaginario-fantástico es el que define la obra cartaresquiana y en especial *Solenoides*.

*Solenoides* es una novela compleja, rizomática, la obra más ambiciosa de Mircea Cărtărescu. Estamos ante una enciclopedia vital y literaria que resume su biocosmos, su filosofía literaria, y revela la poética del autor rumano consistente en reescribir la realidad más trivial desde las lindes de la ficción fantástica. En este sentido, *Solenoides*, como *Cegador*, solapa elementos extraídos de la realidad gris de Bucarest (una ciudad mitificada por el autor y transformada en espacio onírico-cósmico) y visiones alucinantes que escenifican un submundo extraordinario poblado de seres monstruosos, museos de horrores, criaturas deformes, cultos misteriosos y espacios indescriptibles llenos de cegadora belleza, pero que se enclavan fuera de las coordenadas geográficas y cronológicas de nuestro mundo. Esta novela se puede leer como una *autobiografía imaginaria* que participa del relato fantástico, el diario y la novela realista –recurre a episodios en los que la sociedad y el tiempo histórico de la Bucarest comunista y postcomunista son reflejados con insólita viveza–. Se puede leer como una hibridación de géneros, que trasciende su propia etiqueta de novela y deviene un artefacto lúdico de

invención inusitada. Lo grotesco y lo hermoso conviven en la mente del narrador. En efecto, es paradójico el contraste que se establece entre la ruinoso arquitectura de Bucarest, una urbe gris, sucia y vieja de que parece haber sido construida ya en su actual aspecto decadente, según se reitera en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, y la luminosa vida interior que emana de la mente cósmica del narrador y que funciona como puerta de acceso a ese mundo fantástico que existe paralelo al real.

Si en la autoficción fantástica, según el crítico francés Vincent Colonna, el autor se inserta en una historia en la que vive situaciones imaginarias (Colonna 2004: 33), en *Solenoid* Cărtărescu conjetura un universo sin fronteras que se enclava en una Bucarest alucinada, y lo habita por un alter ego, un avatar ficticio de sí mismo, que sin ser el mismo autor tampoco se distancia totalmente de él. En este sentido nos acercaríamos más a la noción de “Figuración del Yo”, descrita por el profesor José María Pozuelo (2010) que es más abarcadora que el término autoficción y que supone la transubstanciación ficticia del yo a través de un narrador (homodiegético, en este caso) desligado de lo referencial y que privilegia la invención. El anonimato del narrador puede entenderse como un ocultamiento y la negación subrepticia de que pueda ser otro distinto a sí mismo.

Escrita en primera persona, pero sin mencionar en ningún momento el nombre del narrador-protagonista, suponemos que el héroe del relato encarna al autor, no al autor biográfico pero sí un avatar ficcionalizado. De hecho, el propio Cărtărescu ha aclarado en una entrevista al periódico *ABC* que “El personaje de *Solenoid*, en realidad, es el protagonista de mi vida imaginaria. Hasta los veintidós años el narrador que aparece en el libro soy yo mismo, y a

partir de ese preciso momento se convierte en una persona completamente diferente a mí” (Santos 2017). Es decir, es un yo bifurcado. El narrador confiesa, en este sentido, que tan solo ha escrito sobre sí mismo, que durante treinta años ha reunido un “estudio completo sobre mi mundo interior, pues no alcanzo ni a imaginar haber escrito alguna vez sobre otra cosa” (Cărtărescu 2017: 41). En efecto, la novela se puede leer como una peculiar *ucronía autoficcional*, una deriva autobiográfica del yo por un mundo paralelo diferente al factual; y tan autoconsciente es el autor de esta paradoja que incluso se plantea un improbable encuentro entre los dos yoes: el fracasado narrador de esta ficción y el Cărtărescu extratextual, quien ha triunfado en su carrera literaria y que, nosotros los lectores, asimilamos con el autor del libro que estamos leyendo. David Roas y Ana Casas han examinado esta tipología de *Doppelgänger* en la literatura fantástica contemporánea, un tipo de doble que lo que “encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente” (Casas y Roas 2016: 190). El narrador revela que en una ocasión tuvo la oportunidad de leer unos versos en público de su poema *La caída*, pero el fracaso le impidió ser escritor. De este modo, en el relato se reitera su condición de autor frustrado, es decir, de no-escritor, proyectando una anti-identidad, una realidad paralela y contrafactual en la que el fracaso temprano le hubiese privado de una vida de gloria literaria. En definitiva, una realidad alternativa, de la que duda constantemente, en la que se cuelan reflejos desde el otro lado de esta realidad nuestra, un trayecto “por el cual avanzamos en la telaraña de la vida, como en un sueño (...) y se transforma en historia, es decir, en memoria”, mientras los sosias alternativos giran en otra

dirección, que como espectros “se nos revelarán en los espejos y en los sueños, los fantasmas con nuestro rostro” (Cărtărescu 2017: 471). No obstante, otros atributos personales se conservan en el avatar de ficción y permiten establecer un juego de identificación entre el narrador-protagonista y el autor: profesor de rumano en una escuela, su apego a Bucarest, además de otras señales recurrentes en otros de sus libros y que configuran su universo privado. A tenor de estas consideraciones, nos parece interesante destacar la relación entre “el doble”, como motivo literario y el juego de la autoficción (en especial la autoficción menos autorreferencial), que también hemos visto en Borges o Bellatin. Ambos procedimientos realizan un desdoblamiento (ya sea del narrador o protagonista, o del autor) que plantea cuestiones interesantes respecto a la fragilidad de la identidad, la alteridad y la permeabilidad entre realidad y fantasía.

La historia, como ocurre en *Cegador* o “REM”, se construye con los mimbres del relato de memorias pero sin renunciar a amalgamar elementos de la literatura fantástica: episodios oníricos transcritos a modo de entradas de diario, eventos inverosímiles extraídos de la literatura de terror clásica, visitas nocturnas de misteriosos seres, operaciones médicas oscuras y bizarras que han provocado cambios sustanciales en la persona del protagonista y, sobre todo, extrañas situaciones que diluyen los contornos de lo real en atmósferas bañadas por la luz de lo mágico y lo mítico. La mayoría de eventos que se alejan de la *doxa* realista tienen lugar en espacios a los que se accede de modo eventual. Una puerta, un pasillo que conduce de pronto a un espacio inverosímil. Este “pasaje” entre realidad y fantasía, característico de la literatura fantástica clásica, es reinterpretado por Cărtărescu para convertir la capital de

Rumania en un *interespacio* infinito, cósmico, laberíntico, condicionado por la energía de los solenoides que magnetizan con su fuerza eléctrica la ciudad y la trasmutan. Así, recurriendo al discurso de la ciencia ficción, se convierte la ciudad de Bucarest en un topos fantástico cuyas fronteras están más cerca de realidades imaginarias que de topónimos geográficos realistas. La mente del narrador, de hecho, gracias a las radiaciones que se modulan con el solenoide de su casa-barco, parece abrirse y funcionar como un catalizador de realidades paralelas, espacios orgánicos en los que la materia y lo espiritual se entremezclan. Esta es otra de las características en la prosa cartaresquiana, la permeabilidad entre materialidades. La ciudad, de nuevo en esta novela, funciona como un organismo, la mente puede convertirse en un universo, las avenidas, las estatuas, las cosas son deificadas y se materializan en entidades divinas, quiméricas; o el cuerpo puede reducirse a un tamaño microscópico para compartir existencia con los ácaros. El narrador anónimo advierte de que vive dentro de su propio cráneo (por tanto, toda la novela transcurre dentro de los márgenes de su mente), su “mundo se extiende entre sus paredes porosas y amarillentas y consta, casi en su totalidad, de un Bucarest que flota en él excavado como los templos tallados en la roca rosada de Petra” (Cărtărescu 2017: 526).

Los hilos narrativos que componen la historia de este mediocre profesor se entrelazan con otras historias, con referencias a libros maravillosos, como el manuscrito *Voynich* y con personajes estrambóticos, algunos históricos, otros ficticios. La vida está descrita con gran realismo, lo que contrasta con los episodios fantásticos, casi pertenecientes a lo maravilloso, según la clasificación todoroviana. Además, la prosa del autor rumano empareja todos

estos elementos tan dispares con su habitual hábito de melancolía y tristeza, que hacen de *Solenoides* un libro conmovedor, místico y complejo, que reverbera los textos de las religiones antiguas, las parábolas de Kafka, la ciencia ficción de Arthur C. Clarke o el intenso mundo interior de su compatriota Max Blecher.

El mundo novelístico de Mircea Cărtărescu, en general, es una selva profusa, como el lenguaje que lo describe, un entramado textual gótico y saturado de neologismos y referencias, un universo de sedimentos biográficos, fantásticos, históricos, filosóficos, que describe (más bien funda) la ciudad de Bucarest y por cuyo circuito de venas-avenidas viajan seres de otras dimensiones que giran en espiral en torno al yo alucinado de su narrador. *Solenoides*, como *Cegador*, es un libro despegado de lo terrenal, con un final apoteósico, que tiende a la alegoría, y que, según opinamos, se aproxima a la definición de literatura auténtica que el propio autor-narrador ofrece en estas páginas: “una levitación sobre la página, un texto neumático, sin punto de contacto alguno con el mundo material” (Cărtărescu 2017: 394).

A pesar de constatar la gran dificultad que supone atender a todos los vericuetos narrativos y pluralidad de discursos que se interconectan en este libro mastodónico, hemos tratado de explicar cómo su abigarrada arquitectura se encuentra sustentada en el pilar básico de un yo autorial. Una voz homodiegética que deja entrever, a pesar de las máscaras de la fantasía y de la ficción, la sombra de su autor. El autor, por tanto, se mimetiza en el texto y se ficcionaliza y, sin renunciar a su vida extratextual, comprometiendo su identidad, propone un discurso autoficcional-fantástico, sustentado en una vida imaginaria proteica que nos permite recorrer un mundo interior muy rico,



dimensionado por los sueños, la literatura y la fantasía, y repleto de imágenes de una plasticidad arrebatadora.

### **6.3. AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS MODERNAS EN ESPAÑA: SIGLOS XX Y XXI**

Para comenzar este epígrafe es preciso aclarar que el fenómeno de la autoficción fantástica en España no ha sido estudiado ni, por tanto, sistematizado hasta la fecha. Tan solo se encuentra algún breve artículo, como el de Ana Casas (2015) o un capítulo, breve y poco exhaustivo (se contemplan solo tres autores), en el libro sobre la autoficción española de Manuel Alberca (2007). Este epígrafe, por tanto, es el estudio más extenso hasta ahora sobre la autoficción fantástica española. Trata de servir de introducción, y también de presentación, a la literatura fantástica del yo y a los autores españoles de lo que va de siglo y del pasado.

Si el itinerario de las fantasías del yo es ya de por sí irregular y discontinuo, todavía más arduo resultará trazar una línea que se circunscriba a la geografía concreta de España, un país en el que la tradición realista ha predominado. Así, podemos hablar de una intermitente línea de excepciones más que de una sólida tradición española propiamente dicha. A esto hay que sumar el poco acercamiento social y literario que ha existido al fenómeno autobiográfico por parte de los escritores patrios, fenómeno que aquí tan solo consideramos tangencialmente por tratar de situar teórica e históricamente la tendencia española de una escritura del yo. Así lo despacha Manuel Alberca: “En España el menosprecio y la desconfianza hacia el género autobiográfico son aun mayores que en cualquier país de nuestro entorno cultura” (en Toro et al. 2011: 32). Los motivos socio-culturales que han imprimido este carácter

literario “reservado” y pudoroso son varios (moralidad religiosa, idiosincrasia, etc.) y no es este trabajo el lugar apropiado para desarrollarlos. Es posible que debido a ese pudor autobiográfico, el escritor frecuente la autoficción como discurso distanciador de su yo biográfico, contando y no contando sobre sí mismo, en una declaración de no-responsabilidad (Alberca 2017: 205). No obstante, y a pesar de esta escasa tradición autobiográfica y autoficcional, pretendemos atender en este capítulo las más destacadas manifestaciones de autoficción en clave fantástica de nuestro país. Para indagar sobre los orígenes de la autoficción en España es recomendable considerar tanto el trabajo doctoral de Susana Arroyo Redondo (2011: 113-140) como el ya citado de Manuel Alberca (2017). La tesis de Arroyo Redondo es una de las más completas aproximaciones al fenómeno autoficcional en España, ya que propone un estudio genérico del mismo bastante exhaustivo.

Si en el epígrafe 6.2., dedicado a los precursores de la literatura fantástica del yo, habíamos abordado el estudio de algunos antecedentes españoles, como Diego de Torres Villarroel, queremos ahora poner nuestra atención en el fenómeno de la autoficción, como artefacto moderno y autoconsciente de sí mismo, en el que hay una intención novelesca destacada y a la vez, una presencia autobiográfica, normalmente vaga e incluso antirreferencial, pero que redefine los contratos de lectura y propone la instancia del autor como elemento intradieгético diferenciador que genera una *realidad compleja* e implica un proceso de cuestionamiento de los significados nominales del autor y personajes ficticios (Toro 2017: 42-43).

Entre las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, el relato o novela autobiográficos ya han alcanzado su madurez, y son muchas las obras

que se valen de la autoficción como dispositivo narrativo. “Desde las autoficciones *avant la lettre* de Unamuno y de Azorín hasta las actuales de Juan Goytisolo, Francisco Umbral, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Javier Marías (...) este registro narrativo no ha dejado de crecer, sobre todo, en las últimas décadas” (Alberca 2009: 5). El ánimo por la búsqueda de nuevas formas narrativas es palpable en obras que abren vías a la experimentación del siglo XX: *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *La voluntad* (1902), de Azorín o *Cómo se hace una novela* (1927) y *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno son obras novelísticas que ya muestran esa vocación autobiográfica por parte de sus autores. Estos son solo algunos de los tantos ejemplos de obras que abordarán desde la ficción facetas autobiográficas. Sostiene Manuel Alberca que la fecha de 1902 es, de hecho, significativa por esta incidencia en la publicación de novelas en las que se constata que la “presencia del yo y el uso de la forma narrativa autobiográfica facilitaron la expresión de una subjetividad, que parecería la del autor sin serlo, o que se escondía de tal modo, como si se contara a sí mismo, sin parecerlo” (Alberca 2007: 90). La lista de este tipo de obras narrativas, a partir de estas fechas, se acrecienta cada vez más y está lejos del alcance de este ensayo, pero ya nos permite observar esa incipiente tendencia a ficcionalizar el yo, en especial en autores como Pío Baroja o Miguel de Unamuno, cuyas obras Manuel Alberca (2007: 209; 2017: 56) no ha dudado en calificar como autoficciones *avant la lettre*.

La narrativa fantástica, por otra parte, ha alcanzado un grado de madurez destacable en la actualidad, y es patente la gran cantidad de escritores que han apostado por este género sin complejos. Algunos ejemplos son autores contemporáneos reconocidos con premios de prestigio, como

Andrés Ibáñez o Cristina Fernández Cubas, dos de los últimos ganadores del Premio Nacional de la Crítica (2014 y 2015); el Premio Biblioteca Breve 2016, otorgado a Ricardo Menéndez Salmón por *Sistema*, o el último premio Alfaguara 2017: *Rendición*, de Ray Loriga, dos distopías futuristas. También el panorama crítico es alentador. Existen en España grupos universitarios de investigación sobre lo fantástico, revistas especializadas, tesis doctorales, congresos, numerosas ediciones teórico-críticas sobre el fenómeno, así como proyectos de investigación auspiciados por el Ministerio de Ciencias e Innovación (quizá el más destacado sea el *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF), dirigido por el profesor David Roas). Sin embargo, no es tan común, como hemos ido exponiendo aquí, quizá por sus naturalezas aparentemente contradictorias, la confluencia de lo autobiográfico-ficcional y lo fantástico.

Haciendo un recorrido por la literatura española del siglo XX, se aprecia que los autores que se decantan por historias antirrealistas son cada vez menos excepcionales, y la tendencia Romántica parece renovarse, a través de las vanguardias, que en España tienen un impacto más bien moderado. Son interesantes las aportaciones de Ramón Gómez de la Serna, quien abogó por una literatura antirrealista y antimimética de corte vanguardista. Su libérrimo sentido de la escritura cristalizó en algunas obras de naturaleza fantástica. En el libro que Francisco Umbral le dedicara, *Ramón y las vanguardias* (1978), el autor de *Mortal y rosa* escribe que Gómez de la Serna funciona “como los niños y como los primitivos, mediante el pensamiento mágico y el animismo”. En este sentido son significativas novelas como *El incongruente* (1922), obra en la que el protagonista es un ser fantasioso, que Gómez de la Serna construye con su

prosa más poética; o *El doctor inverosímil* (1914) en la que un médico recibe noticias a través de un cuadro y cura a sus pacientes con técnicas mágicas. Pio Baroja, autor netamente realista, también incursionó en el género antirrealista, con, por ejemplo, *El hotel del cisne* (1946) novela semiautobiográfica y onírica en la que se relatan sueños a la vez que algunas de sus experiencias personales. Como ocurre en otras novelas del autor, su escritura autobiográfica se caracteriza por una enunciación contradictoria y en clave ficcional, que bajo el disfraz novelesco remite con disimulo al propio autor o a episodios de su vida (Alberca 2007: 121). Susana Arroyo explica, citando a Gonzalo Sobejano, que la novelística de los años setenta mostró como rasgos generales la recuperación de la memoria autobiográfica, así como una autocrítica de la escritura, es decir, una reflexión sobre los límites experimentales y la fantasía (Arroyo Redondo 2011: 131).

No es de extrañar, en este contexto, que algunos autores, en su afán experimentador hayan fusionado la materia autobiográfica (que con cierto pudor había sido proscrita de lo literario) con el propio barniz de lo fantástico. El acercamiento a estos dos ámbitos, el fantástico y lo autobiográfico-ficcional, ya sea por separado como en su inusual maridaje (autoficción fantástica), suponen un tanteo de los límites de escritura y una puesta en marcha de un proceso experimental que abrirá nuevas puertas y oxigenará la literatura española. Además, puede servir para disimular, mediante la coartada de la fantasía, para revelar sin temor cuestiones autobiográficas o sociales. Este proceso, que ya se puede contemplar en Luciano de Samósata o Cyrano de Bergerac, también es un método del que se valdrán autores españoles como

Francisco Umbral (para autonarrar su yo más íntimo) o Carmen Martín Gaité (para hablar de su tiempo, de su escritura y de su vida).

Como antecedentes de la autoficción española, cabría remontarse al siglo XIV, con el *Libro del buen amor* (1343), del Arcipreste de Hita, libro “que parece ser el que más se aproximaría al esquema de autoficción (Covarsí, en Toro et al. 2010: 108), entendida como literatura de autodescubrimiento, según explica Jaime Covarsí en su ensayo sobre los antecedentes del relato autoficcional renacentista. En esta obra, el propio autor aparece como personaje y narrador sin apartarse de la ficción (incluso recurriendo a la fantasía: se transforma, tocado por la flecha de “Don Amor”, en Don Melón de la Huerta) y sin aproximarse del todo al relato autobiográfico, es decir, manteniendo la ambigüedad característica de lo autoficcional, según Manuel Alberca y por tanto una equidistancia con los dos pactos de lectura hegemónicos.

En el ya citado ensayo *El pacto ambiguo* sobre la autoficción, Manuel Alberca tan solo destaca como autoficcionalistas fantásticos españoles contemporáneos a Francisco Umbral y Julio Navarro. *Finalmusik* (2007) de este último escritor español es, en palabras de Alberca (2009: 191-192) “un relato que introduce de forma brillante una intriga fantástica en unas circunstancias históricas reales no menos increíbles”. Según nuestra lectura *Finalmusik* se entiende solo como una autoficción onírica, marcada por el tono poético e imaginario de algunos sucesos, sin que acontecimientos antirrealistas se manifiesten de forma evidente o supongan una injerencia en el tejido de la realidad diegética. La tendencia a lo imaginario de un narrador que se corresponde con el autor convierte la novela en una suerte de crónica

imaginaria con un tono cercano a la fabulación onírica, y la credibilidad de los acontecimientos queda sepultada por el subjetivismo lírico del narrador. También Ana Casas niega la pertenencia de *Finalmusik* a la familia de las autoficciones fantásticas porque, según ella, ninguno de los eventos narrados cae ni en la esfera de lo fantástico ni tampoco en la de lo extraño (Casas 2015: 89). Respecto a Francisco Umbral, Alberca destaca obras como *Las ánimas del purgatorio* (1982) o *El hijo de Greta Garbo* (1982) y explica cómo el escritor vallisoletano ha sabido mejor que nadie construir una mitología personal, a través de elementos reales de su biografía, con los que ha amalgamado una historia fantástica y contradictoria de sí mismo (Alberca: 2009: 193). Más adelante nos ocuparemos de este autor y de su peculiar procedimiento para autoficcionalizar su propia realidad transformándola en mito fantástico a través de una autonovelización de marchamo muy personal, que apela a una lectura intimista a la vez que fantástico-maravillosa.

Otro autor que ha tematizado la identidad y juega a difuminar los límites entre creación literaria y realidad, conjugando recursos autoficcionales y metaficcionales, es Juan José Millás. En novelas como *La mujer loca* (2014), el autor incursiona metalépticamente como personaje. Aunque quizá la obra que más cerca está de ser una autoficción fantástica es *Volver a casa* (1990), “autoficción heterodiegética y de carácter especialmente onírico e irrisorio” (Vera 2017: 270). En ella hay dos personajes que de algún modo se reparten onomásticamente la identidad del autor: Juan y José (tres si contamos a un tal escritor llamado Millás que aparece mencionado aunque no como personaje propiamente). Los protagonistas son dos hermanos cuyas identidades han sido intercambiadas y que establecen un juego de rivalidades perturbadoras que

afecta a la trama del relato. De jóvenes, debido a su gran parecido, intercambiaron sus identidades y finalmente, al desaparecer uno de ellos, el otro va en su busca y acabará por suplantarlo y “vivir” su vida. En este sentido, el tema del *Doppelgänger* está constantemente sugerido: “Dos voluntades semejantes, idénticas, como sus rostros, como sus cuerpos, deambulaban por el mundo buscándose, huyéndose, queriendo ser dos, pero condenados a ser uno” (Millás 1990: 20). Aunque también se puede realizar una lectura alegórica y concluir que no estamos ante dos seres diferenciados que están existencialmente comprometidos, sino que se trata de un solo ser, Juan José (Millás) cuya identidad se fracciona y se reparte entre los distintos personajes ficcionales, y cuya suma habría de coincidir con la de su creador. Freud sostenía que los personajes de una novela eran los trasuntos de su autor “La novela psicológica en su conjunto debe sin duda su especificidad a la inclinación del poeta moderno a escindir su yo, por observación de sí, en yoes-parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran en conflicto en su propia vida anímica” (Freud 1992: 133).

Transfiriendo las teorías de Freud sobre la novelización del yo a través de los personajes a la autoficción comprendemos esa tendencia subjetivadora arcaica e instintiva de los autores, que sueñan/escriben fantasías que incluyen a su propio yo en mundos imposibles e irreales. Hay diversos elementos que contribuyen a crear una atmósfera de irrealidad en *Volver a casa* –sueños intensos que se entrometen en la vigilia; percepciones distorsionadas de la realidad por parte del protagonista (incluso se siente un personaje de una novela, o percibe a una mujer como si esta fuese un robot); una espiritista con supuestos poderes; situaciones insólitas, etc. –, además de la confrontación del



protagonista con un tétrico muñeco de cera idéntico a él, que como el retrato de Dorian Gray, parece anunciar su deterioro moral e inevitable transformación identitaria, siendo el yo finalmente objeto de una fragmentación que queda contaminada por lo monstruoso, el terror de las repeticiones y lo extraño.

### 6.3.1. RELATO HISTÓRICO DENTRO DE UN RELATO FANTÁSTICO: CARMEN MARTÍN GAITE: *EL CUARTO DE ATRÁS* (1978)

Una de las mayores preocupaciones en la obra de Martín Gaité (autora de la generación de los cincuenta que logró romper con la encorsetada literatura española de su época) ha consistido en la búsqueda incesante de su identidad. En el prólogo a sus *Cuentos completos* señalaba ese conflicto “entre la emancipación y la búsqueda de unas raíces que apuntalen la propia identidad” (Gaité 2015: 9) como una de sus grandes preocupaciones. De entre sus obras más aclamadas se encuentra *El cuarto de atrás* (1978), una autoficción fantástica en la que elementos pseudoautobiográficos, pasajes oníricos e históricos se combinan con reflexiones sobre el propio estatuto de la creación literaria. Su objeto principal, a lo largo de la trama novelesca, es la persecución/reconstrucción de la propia identidad. La novela está escrita en primera persona por una escritora que responde al nombre de la autora. Los encuentros con un hombre de negro de condición mefistofélica dotan de misterio la narración.

Esta novela toma la fisionomía de libro fantástico para acomodar un texto memorístico y un repaso por la historia de un país desde la nostalgia. La protagonista, Carmen Martín Gaité, recibe la visita de un extraño personaje (el hombre de negro), que parece identificarse con el diablo. El misterioso personaje (el hombre de negro, figura que responde a la sombra arquetípica de

Jung) actúa como un improvisado entrevistador, realiza preguntas a la narradora, ocasionando así un diálogo mediante el cual se tematiza la historia personal de la autora, se repasan algunas de sus obras anteriores, como “El balneario” y se hace un balance de su trayectoria editorial y biográfica. A pesar de que hay un gran interés por lo biográfico y el tono es evocativo y confesional, la situación marco en la que el oscuro ser anónimo ha establecido contacto con la narradora, acentúa el clima onírico y fantasmal del relato. Sin embargo, lo fantástico (en la conservación constante de la incertidumbre y la indeterminación para establecer fronteras entre realidad y sueño) y un realismo costumbrista conviven en equilibrio. Como subraya Arroyo Redondo

por más que numerosos elementos fantásticos y oníricos vengan a mezclarse en la narración autobiográfica de Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, estos no pueden restar un ápice de verosimilitud y valor referencial a las concienzudas descripciones sobre las costumbres familiares, las lecturas educativas y la opresión política características del régimen franquista (Arroyo Redondo 2011: 210).

En la novela se invierte mucha energía en sostener la duda todoroviana del lector, quizá a conciencia, ya que la *Introducción a la literatura fantástica* aparece citada al comienzo mismo de la narración. Tanto la referencia como la inserción en el género fantástico se perciben más diáfanos cuando la narradora recuerda que al finalizar su lectura (del libro de Todorov): “escribí en un cuaderno: ‘Palabra que voy a escribir una novela fantástica’, supongo que se lo prometía a Todorov” (Martín Gaité 1999: 19-20). Esta promesa no parece fortuita y funciona como metatexto que vincula nuestra lectura con los códigos

que sustentan la narración fantástica, según las teorías del autor búlgaro. De hecho, la incertidumbre sobre quién es el personaje de negro que acompaña a la autora se mantiene durante toda la novela, acrecentando la perplejidad en los lectores.

Su intención de escribir novela fantástica tenía su germen en un libro frustrado y publicado póstumamente, *El libro de la fiebre* (2007), en el que relataba sus alucinaciones y episodios oníricos producidos por altas fiebres. “La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*” (Martín Gaité 2002: 391). Fantasía y biografía, que al final cristalizarían en el relato que está escribiendo: *El cuarto de atrás*. En su conversación con el extraño interlocutor desvela la narradora su intención de aunar el género memorístico con el fantástico: “En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una [escribir un libro de memorias es la otra]?” (Martín Gaité 1999: 112). Es en esta interrogación intersticial donde surge la síntesis que nos ocupa: la escritura biográfica y el relato fantástico.

Tras la noche en que tiene lugar el encuentro con el hombre de negro, la narradora despierta y todo lo acaecido con anterioridad parece haber sido fruto de un sueño. Sin embargo, esta teoría no queda del todo clarificada ya que sobre la mesa encuentra una caja de pastillas que su visitante nocturno le había entregado para paliar su falta de memoria. En efecto, la novela finaliza con la presencia de la cajita de pastillas como elemento intrusivo proveniente del mundo fantástico que funciona como trasgresor del mundo real:

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada (Martín Gaité 1999: 182).

Este procedimiento, el de encajar el grueso de la novela entre un comienzo marcado por la posible iniciación al sueño y la probabilidad de que todo haya sido un sueño, hace de la lectura más ambigua si cabe, impidiendo que el lector pueda conjeturar si lo ocurrido es real o un episodio onírico. Porque, como vemos, para que la indecisión se mantenga, la autora deja pistas (la caja de píldoras, los folios escritos), como la flor de Coleridge, que sustentan la probabilidad del sueño como experiencia factual. La novela está marcada por la ambigüedad y un cierto aire de irrealidad. Aunque los lugares lóbregos de H.P. Lovecraft o de Edgar Allan Poe han sido sustituidos por una vivienda familiar y una conversación de lo más amable, la atmósfera de irrealidad que impregna la novela es destacada, sobre todo, por la contraposición de planos narrativos y por esa abolición de lo normal, ya que

si algo caracteriza el género fantástico contemporáneo, es la irrealidad y la superposición de distintos planos de la existencia, en simbiosis con lo que consideramos "normal". De Kafka a Philip K. Dick, pasando por Cortázar, Rulfo o Borges, el relato y la novela fantástica transitan por caminos cercanos a la metafísica, donde el mundo

real se evade, donde otras dimensiones invaden nuestra frágil realidad, o donde, pura y simplemente, las fronteras entre lo original y lo soñado se evaden. *El cuarto de atrás* se encuentra en este nuevo canon de lo fantástico: una atmósfera opresiva y kafkiana que enmarca un laberinto borgeano de palabras y recuerdos, admitiendo, no obstante, la herencia de Poe y los maestros del fantástico clásico. El pasado invade el presente, la literatura ocupa la realidad, el sueño absorbe a la vigilia, lo dionisiaco vence a lo apolíneo, los espacios pretéritos (tanto reales como irreales) se enseñorean en el hogar de la protagonista (Pineda Cachero 2001).

Cabe destacar, en este sentido, la conexión de niveles diegéticos. El primero, el relato-marco en el que la autora tiene su encuentro con el hombre de negro y que está marcado por lo fantástico. Dentro de este relato se encaja el relato de memorias de naturaleza evocativa, esta vez, construido a través de una historia de los hechos basada en lo histórico y lo autobiográfico. Así, lo real está subsumido por lo fantástico, lo autobiográfico es un texto vicario que queda atrapado por la ficción, inscrito o, más bien, condicionado por la misma. Como afirma Pineda Cachero

Carmen Martín Gaité introduce todo un universo subjetivo que modifica y moldea, como un mundo posible más, las características del nuestro. Desde esa perspectiva, la propia historia o la biografía personal se leen a la luz del discurso literario: la imaginación, las palabras y la literatura son el filtro por el que se ficcionalizan e introyectan los acontecimientos históricos y los actos de la protagonista (Pineda Cachero 2001).

El estatuto de ficción es, por tanto, una suprarrealidad dentro de la cual se puede trazar un relato de vida, de la historia de un país, quedando lo “real” supeditado a lo “fantástico”, lo histórico condicionado por lo imaginario y lo autobiográfico condicionado por la vivencia onírica. Finalmente, no debemos olvidar que la novela se cierra sobre sí misma, es un texto que se incluye a sí mismo en una mise en abyme, o como ha declarado Vera Toro, como una *novela autogenerativa*, “cuya diégesis se extiende paradójicamente hasta el momento hipotético de la conclusión o de la publicación del texto real” (Toro 2017: 90), ya que la penúltima página del relato, la número 182, la narradora se percata de que el “sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito «*El cuarto de atrás*». Lo levanto y empiezo a leer” (Gaité 1999: 181), repitiendo las palabras iniciales de la novela, y así, inscribiendo el texto en un bucle autorreferencial y paradójico.

### 6.3.2. SOÑAR CON GORILAS. BIOGRAFÍA INVENTADA. GONZALO SUÁREZ: “GORILA EN HOLLYWOOD” (1980)

Gonzalo Suárez es uno de los creadores más originales de la cultura española. Más conocido como director de cine, también ha destacado en el plano literario con numerosas novelas: *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966); *Operación Doble dos* (1974); *El síndrome de Albatros* (2001) y varias recopilaciones de relatos (*El asesino triste* (1994); *Gorila en Hollywood* (1980), además de ensayos y guiones cinematográficos. Su obra literaria, como ha señalado Javier Cercas, quien dedicó su tesis doctoral a su narrativa, se caracteriza por la mezcla de estilos, el tono paródico y la búsqueda incesante de una voz personal. Lo

fantástico también está muy presente, sobre todo en la recopilación de relatos *Tres veces trece* (1964). De nuevo aquí lo fantástico, reescrito desde la estética personal de Suárez, se transforma. Suárez se vale del “uso del humor y la ironía para distanciarse de los elementos canónicos de dichos géneros” (Fernández 2004: 120). Es decir, reactualiza el relato de terror y el fantástico clásicos, aportando una estética pop, descreída y renovadora, extraída de los géneros cinematográficos, en especial de la serie B.

Algunas de sus obras literarias han sido llevadas al cine por él mismo. Se establece en este versátil autor una imbricación entre los lenguajes audiovisual y literario, que ha devenido en un diálogo constante entre los dos discursos que permite reescribir sus recurrentes temas de forma novedosa: “el motivo del doble, la reflexión metaficticia sobre el séptimo arte y sobre la creación artística, el problema de la identidad individual, etc., han sido tratados en muchos cuentos de Suárez y luego trasladados al cine” (Fernández 2004: 43). La película *Remando al viento* (1988), retoma algunos elementos relacionados con *Frankenstein* (1818), el famoso relato de Mary Shelley (pero sobre todo del célebre episodio de la velada en Villa Diodati, la mítica madrugada del 17 de junio de 1816) y es reescrito desde una visión romántica pero muy personal, en la que la creación literaria y la imaginación se destacan como ejes temáticos básicos del film. También, de forma inversa, muchos de sus relatos integran en sus argumentos elementos extraídos del mundo del celuloide. Un ejemplo es el relato largo o *nouvelle* que aquí nos disponemos a analizar.

“Gorila en Hollywood”, incluido en el volumen homónimo que se publicó en 1980, es una pieza marcada por lo autobiográfico, lo humorístico y lo

fantástico. Javier Cercas lo ha considerado el mejor libro del autor y “un festival de inteligencia, imaginación y humor” (Cercas 1980: 160-161). Desde el “Prólogo” que abre el libro, el autor se sitúa en un plano intermedio entre texto y realidad. El “Prólogo” de la antología funciona como recurso metaficcional en el que el propio autor conversa con un personaje ficticio, y del que se vale para constatar su pertenencia al mundo textual: “Es que, precisamente, nosotros estamos, en este instante, formando parte del libro –revelé–. Del prólogo del libro” (Suárez 1980: 15). Las fronteras entre realidad y ficción, entre texto y vida, desde el comienzo, quedan diluidas mediante la metaficción y la incursión metaléptica de Suárez, autor y personaje. El humor y la ironía son fundamentales para decodificar los procedimientos autoficcionalizadores del autor. No obstante, la ruptura de órdenes ontológicos deja entrever, además, el interés del autor por fusionar ficción y realidad y por tematizar el estatuto de identidad. En “Gorila en Hollywood”, constata Javier Cercas, “estamos en el centro de la indagación de Suárez: el componente metaficcional y la reflexión sobre la identidad personal” (Cercas 1980: 162).

Otro elemento paratextual que “garantiza” una lectura autobiográfica, pero condicionada por la ironía y lo fantástico, es la foto que se incluye en la solapa de la primera edición, en la que el propio Suárez aparece junto a Ray Bradbury, escritor famoso de ciencia ficción, y un retrato de Allan Poe. Al término del relato, el narrador recuerda una anécdota que el propio Bradbury le reveló, referente a un misterioso sonido que le sirvió como fuente de inspiración para su famosa novela *Fahrenheit 451*. Esta breve anécdota (real o ficticia) es recogida por el autor y usada para relacionar (más que explicar o aclarar) su



propia narración de los hechos con los ruidos misteriosos que provienen de los subsuelos de los estudios de la Metro-Goldwyn-Meyer.

En “Gorila en Hollywood”, Gonzalo Suárez narra los acontecimientos que tuvieron lugar en una de sus estancias en Hollywood. Lo autobiográfico sirve de coartada para desplegar un relato autodiegético rebosante de imaginación, en el que episodios oníricos e imaginativos se entremezclan con recuerdos y eventos cotidianos de la vida de un director de cine llamado Gonzalo Suárez. Javier Cercas define el cuento como “reportaje onírico”, por su doble vertiente de portador de información real y relato de acontecimientos extraídos de sus ensoñaciones particulares. Así, encontramos personajes reales como el director americano Sam Peckinpah e incluso un cameo de Rita Hayworth; y otros ficticios como la joven aspirante a actriz Loreley y un extraño personaje que le recuerda al difunto Peter Lorre pero que responde al nombre de Bulgákov. Lo grotesco y lo onírico, además de lo paródico, traducen la narración referencial en relato cómico. Lo fantástico, que encuentra su sustento en la imaginación y los sueños vívidos del narrador, además, desfigura hasta el esperpento el relato realista, que deviene en autoficción delirante.

La prosa de Suárez refleja un pensamiento vertiginoso que desemboca en la narración de argumentos descabellados. Así a ritmo frenético los acontecimientos se van sucediendo y entreverando con sueños del narrador que se adensan cada vez más hasta llegar a confundirse con la propia realidad. El proceso onírico parece, como en la historia de *Alice in Wonderland*, un viaje iniciático, revelador, por el que el narrador-protagonista desciende hacia los sótanos de su subconsciente, en una búsqueda más intuitiva que voluntaria, por entre sus recuerdos de infancia, su pasado y sus deseos más libidinosos,

pero sin renunciar a lo burlesco y a las situaciones absurdas. “Todos esos sueños y acontecimientos me hacen revivir un pasado que, paradójicamente, no acierto a recordar con nitidez” (Suárez 1980: 40). El monstruo que allí se encuentra, bestia que encarna el Ello freudiano, es un gorila. Una bestia que al parecer también habita (o habitaba, el misterio no queda resuelto) en los sótanos de los estudios de la Metro. El animal, dotado de una fuerte carga erótica sirve para desplazar su deseo sexual por la jovencísima Loreley, quien fallecerá tras la violación de Bulgákov, pero que en los sueños delirantes del narrador se devela con la fisonomía amenazante del gorila peludo.

Finalmente, las ensoñaciones y delirios sexuales darán paso al vacío de la derrota, el fracaso acaba por sepultar lo que parecía una historia de posibles éxitos profesionales, y el escenario fastuoso deviene en un Hollywood decrepito y decadente. El deseo amoroso no consumado por poseer a la ninfa Loreley se atempera en la constatación de que el personaje era un ser inventado, aunque no por ello el deseo disminuye. Lo imaginario, entonces, no es menos intenso que la realidad. Los sueños y la fantasía, en definitiva, son el almacén de toda historia, por muy autobiográfica que nos parezca.

### 6.3.3. LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD: MITO E INFANCIA. GONZALO TORRENTE BALLESTER: *DAFNE Y ENSUEÑOS* (1982)

La obra de Gonzalo Torrente Ballester es de carácter heterogéneo, oscilando desde el realismo de *Los gozos y las sombras* (1957-1962) al experimentalismo de *La saga/fuga de J.B.* (1972). El autor, entre sus muchas preocupaciones, dejó patente su interés por la indagación de su identidad. Esta preocupación se percibe en muchas de sus obras, y la autoficción no es sino la expresión más

categoría de este proceso de exploración identitaria que en clave novelesca conlleva la asimilación de distintas personalidades, que en el relato se cotejan con la propia identidad y, a la vez, logran ampliarla. Como ha escrito Susana Arroyo:

A lo largo de toda su carrera, Torrente Ballester ensayó diferentes formas de retratar la personalidad real dentro de sus ficciones. En *Javier Mariño* (1943), en *Don Juan* (1963), en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) o en *Los años indecisos* (1999) se puede observar su tendencia a crear personajes biográficamente cercanos, normalmente escritores o intelectuales relacionados con París o con una Galicia mítica. Y de un modo parecido, *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), protagonizada por un espía, ofrece una encarnación simbólica del escritor, ya que tanto espías como escritores trabajan observando todo lo que sucede a su alrededor, interpretando eventos y adoptando otras personalidades como propias (Arroyo Redondo 2011: 287).

Sin embargo no será hasta llegar a los años ochenta cuando sancionará una obra decididamente autoficcional, en la que los elementos fantásticos animan una lectura híbrida, oscilante entre los pactos de lectura autobiográfico y novelesco. Así, la novela *Dafne y ensueños* (1982) constituye un libro formado por los recuerdos sobre la infancia de Torrente, relatos imaginarios y oníricos, además de reflexiones literarias. El título, de carácter dual, alude a lo mítico, y también a la irrealidad onírica que nutre la vigila para, por osmosis literario-ficcional, contaminarla: “Los ensueños de su título son el resultado de la fusión de los mundos real e imaginario que originan un nuevo mundo en el

que cumplen el papel más destacado las divagaciones y ensoñaciones poéticas del narrador que protagoniza la novela” (Álvarez Perelátegui 2009: 323).

El esquema de esta novela responde al prototipo de autoficciones fantásticas: el autor se inventa una identidad en la que conserva rasgos reales que lo identifican pero se inserta en una narración antirrealista (en este caso de carácter épico, legendario, mítico) construyendo así un relato semiautobiográfico y de factura fantástica en el que utiliza “la forma discursiva tradicional de la autobiografía para enmarcar un relato maravilloso sobre la memoria infantil” (Arroyo Redondo 2011: 293). El propio escritor gallego admitía esa intención de aunar lo autobiográfico sin renunciar a los elementos oníricos tan consustanciales al relato de infancia: “Con *Dafne y ensueños* intenté reconstruir mi infancia y parte de mi adolescencia en dos de sus varias dimensiones: las realidades y los ensueños” (Torrente Ballester 1986: 20). Esta declaración de intenciones literarias coincide en gran medida con lo que aquí entendemos como autoficción fantástica: una recreación ficcional de la identidad, que alejándose de lo referencial y aproximándose al extremo fantástico constata la rica y ambigua naturaleza de la identidad. Los sueños, los recuerdos borrosos, tanto como los eventos más o menos históricos, forman parte de la autobiografía personal. Como también lo entendía el escritor Julio Cortázar, el sentimiento de lo fantástico no es excluyente de la realidad cotidiana. En concreto, el escritor, desde Dante, pasando por Umbral, hasta Mario Bellatin, al reflexionar sobre su pasado autobiográfico, no descarta los episodios imaginarios que han coadyuvado a la formación espiritual y cultural de la propia identidad. El yo es un entramado biográfico y fantástico. Como de

nuevo señala Arroyo Redondo, las obras del autor gallego en su último período se caracterizaron:

por una búsqueda de la identidad, además de un interés por dialogar entre lo fantástico y lo real. Los títulos de esta etapa establecen una investigación sobre los márgenes de la personalidad, y varios se centran de modo explícito en los problemas para la configuración estable de una noción del yo (Arroyo Redondo 2011: 291).

La imbricación de lo imaginario y lo autobiográfico se representa en el libro incluso en su disposición estructural. Los capítulos impares responden a las fantasías del niño Gonzalo, mientras que los pares suelen corresponderse con las reflexiones del autor ya adulto, quien evoca su infancia desde los presupuestos del típico relato de memorias. A pesar de esta dicotomía, el yo torrentiano es unitario. Ambos yoes son caras de la misma moneda de su identidad, es decir, establecen una suerte de diálogo constante que los mantiene entrelazados.

En conclusión, *Dafne y ensueños* es una obra autoficcional fantástica bastante equilibrada, en cuanto se refiere a su inclusión de elementos autorreferenciales y fantásticos. Como hemos visto, además, esta dualidad también se manifiesta en sus aspectos formales. Los elementos míticos, a los que aludíamos al comienzo del capítulo, son motivos recurrentes y, en ocasiones, se insertan con gran precisión en el tejido novelesco. Por ejemplo, la figura de Dafne se revalida mediante la actualización de mito de Eurídice, en el que Eurídice es Dafne y Orfeo es sustituido por Gonzalito, quien habrá de

salvar a su amiga secuestrada, en un episodio de memorias infantiles revitalizado por la mitificación de la fantasía.

La autoficción como búsqueda del yo adquiere en esta obra un valor destacado. El propio narrador alude a esa función intrínseca del arte (él habla del teatro, pero es igualmente válida para la narrativa) de viaje interior hacia el exterior del yo: “Mucho más tarde me di cuenta de que, saliendo de mí mismo y siendo otro, llegaba también a mí mismo; que, a fin de cuentas, yo era la meta de aquellos viajes parabólicos” (Torrente Ballester 1994: 308). La autoficción es, como sostiene Gasparini, una aventura del lenguaje y, en Torrente Ballester, una aventura del yo a través del tiempo, la memoria y el mito. En definitiva, una búsqueda de nuevas formas literarias con las que explorar los repliegues del yo. Una aventura de autodescubrimiento que, traspasando los prejuiciosos límites entre realidad y fantasía, el autor consigue autoconocerse, reencontrarse consigo mismo, desplegando una identidad nueva, es decir, inventada, pero que no deja de responder, como en un espejo, a los gestos de quien la proyecta.

#### 6.3.4. LOS YOES IMAGINARIOS Y MÍTICOS. FRANCISCO UMBRAL: *PÍO XII, LA ESCOLTA MORA Y UN GENERAL SIN UN OJO* (1985)

Una de las constantes en la obra lírico-narrativa de Francisco Umbral es la subjetivación. También en la línea del autor anterior, Umbral indagó mediante la autoficción fantástica en su infancia. El mundo literario de Umbral está construido en torno a un elemento común: el yo y sus territorios limítrofes (madre, carrera literaria, obsesiones privadas, presente, contexto político y social, amistades, pasado). Su mirada personal (volcada hacia sí mismo con

obstinación) impregna toda su obra. La primera persona vertebra un corpus que adquiere sentido y unidad a través de un abuso narcisista del propio autor como personaje y narrador. “Umbral fue un escritor obsesionado por la observación minuciosa y detenida de su propio yo. Da la impresión de no querer o no poder salir de su único tema: él mismo” (Alberca 2012: 15). Su inclinación narcisista prolifera en cada uno de sus libros, siendo el suyo uno de los proyectos literarios más personales y con connotaciones ególicas –según el neologismo de Vicente Luis Mora (2013: 13), quien considera la “literatura egódica” como aquella dedicada al ego excesivo y sobredimensionado de algunos escritores–. Umbral fue un autor muy prolífico, que llegó a publicar hasta una decena de libros en un solo año, lo que además de su fecundidad, muestra el afán por estar presente y ser escuchado (leído), es decir, crearse una imagen pública, una “figura de autor” (Premat).

En su ingente producción predominan las memorias, siempre mistificadas, crónicas, además de una serie de novelas evocativas en las que una primera persona que en ocasiones responde al sobrenombre de Francesillo nos invita a “conocer” una biografía mitificada en la que lo fantástico y lo cotidiano se establecen en un mismo nivel narrativo. Así, obras como *Las ninfas* (1976), *Los helechos arborescentes* (1980) o *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985) describen una infancia mítica, onírica pero también inmensamente terrenal en la que los personajes reales conviven con seres mágicos o de otras épocas. El mundo de la niñez es, como ya hemos señalado en un apartado anterior, un espacio arcádico y como también ha señalado Mircea Eliade sobre la primera infancia, un territorio en el que “el niño vive en un tiempo mítico, paradisíaco” (Eliade 2009: 79).

El pudor autobiográfico que ha predominado en la literatura española es superado por Umbral mediante la ambigüedad de su escritura y la (auto)ficción. Así lo ha explicado Manuel Alberca, al analizar la ambigüedad autobiográfica umbraliana: “El subterfugio de la ficción es algo más que una forma de estilizar la experiencia, representa la única manera también de seguir hablando de lo que le obsesiona, pero de una manera oblicua y balsámica” (Alberca 2012: 14). Umbral se vale de los mimbres de lo autobiográfico para autoficcionalizarse, para transformarse a sí mismo en tejido novelesco y construir una “figura de autor” que se eleve a una altura mítica. Su postura literaria y un exhibicionismo provocador son los gestos que lo definen y las estrategias de camuflaje en las que el personaje hiperliteraturizado ha suplantando al hombre vulgar y real. Un autor-personaje, por tanto, autoconstruido a través del estilo, que a su vez ha edificado una realidad a su medida, “un simulacro donde instalarse para reinventar la vida” (Alberca 2017: 214).

Como explica Alberca, Umbral narra con una minuciosidad desbordante, expandiéndose en cada libro en una huida invariable, que parece esquivar el meollo de su yo en una proliferación incesante (2012: 16). El juego del escondite de la autoficción conlleva el peligro de perder la esencia biográfica, por el abuso de ficcionalización. Sostiene Alberca, en este sentido, que el exceso de ficción hizo que Umbral no construyese con su novelización un yo visible, sino todo lo contrario:

Dice el psicólogo infantil Donald Winnicott que en el juego infantil del escondite, al margen de sus importantes valores formativos y simbólicos, el niño descubre el inmenso placer de la ocultación, pero al mismo tiempo comprende la catástrofe que supone no ser encontrado.



Ahí reside el atractivo de la autoficción, pero también su riesgo. Al diluir lo vivido en la ficción, Umbral se escondía a la vista de los demás y esquivaba su juicio, pero se condenó a no ser encontrado. La autoficción podría haber sido la atalaya privilegiada desde donde atisbar qué efectos, alteraciones o subversiones se producían en el encuentro aleatorio de lo biográfico y lo inventado en su vida, pero la tendencia a la fabulación lo apartó de ese objetivo (Alberca 2012: 23).

Así, no es difícil de entender que el subterfugio de lo fantástico –como radicalización de lo ficcional, desacralización de la realidad y escamoteo de lo biográfico– sirviese como resorte y mecanismo de ocultación del yo. Lo fantástico cobra en Umbral un matiz peculiar al ser el propio narrador quien se sitúa en el centro de un relato en el que todo tiene la textura de lo inventado. Umbral, como en toda su obra, también en las autoficciones fantásticas, se desdibujó sin dejar de estar presente. Sus relatos fantásticos del yo dan muestra de ello. Por ejemplo en *Los helechos arborescentes* las memorias de Francesillo/Umbral están diluidas en el derruido paisaje de la guerra. Lo histórico trata de emanciparse de la memoria personal sin éxito. Así, las memorias son más ficción poética que un relato verídico y fidedigno de una infancia autobiográfica. Los personajes que pueblan esta novela oscilan entre los dos polos del pacto de lectura, aunque movidos por una fuerza centrífuga que los arrastra con violencia a la ficción; desde los seres de carne y hueso hasta los personajes anacrónicos como Quevedo, que algunas de las prostitutas de la casa de lenocinio “La formalita” han conocido en primera

persona. La transhistoria, la metalepsis y el anacronismo constituyen las claves de lectura de esta novela lírica sobre el yo fantaseado del autor.

En general, podemos hablar de gran parte de la obra de Umbral como un proyecto totalizador y homogéneo cuyo objetivo consistió en la construcción de un espacio imaginario, en el que inventar una identidad mítica y una familia idealizada. Como también ha sostenido Alberca, en las novelas dedicadas a la madre y la infancia, Umbral da la impresión de que “ha creado un mito personal que, partiendo de algunos elementos verdaderos de su *biografía*, haya construido una *historia fantástica* y contradictoria” (Alberca 2007: 193, la cursiva es nuestra).

De entre su ingente producción novelesca, hemos seleccionado *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), por diversas razones, pero principalmente por su carácter híbrido de obra fantástica y relato de memorias. También porque consideramos que es bastante distintiva como autoficción fantástica umbraliana. Esta novela le supuso el Premio Planeta a un autor que ya se había consolidado con obras como *El Giocondo* (1970) o *Mortal y rosa* (1975). En ella el autor, en primera persona, nos narra su infancia y juventud. El protagonista, alter ego del autor recurrente en otras de sus novelas, el niño Francesillo, comparte con este sus veleidades literarias, son comienzos en prensa y primer oficio en la banca, además de ese interés, entre lírico, erótico y ferviente por el sexo femenino. Su voz, a veces íntima y con un tono deliberadamente confesional, también se refugia en la ficción más delirante para escamotear su propio recorrido por el yo biográfico. El narrador es consciente de que en cada libro se desprende de una parte de sí mismo, que la praxis literaria le somete a la exposición y fragmentación de un yo, que a pesar

de jugar al escondite, este yo con el que se identifica ha de florecer irremediablemente:

Comprendí que la literatura es estarse siempre cortando lonchas de uno mismo y vendiéndolas lo mejor posible.

Un artículo de periódico es una loncha de la escritura general y total de uno.

Un cuento es otra loncha.

Y un ensayo.

Parece que el libro va a ser la pieza completa, el cadáver en bruto, el peso neto, pero también los libros, con el tiempo, se van adelgazando, se van quedando en lonchas.

Y hay que volver a cortarse la oreja (Umbral 1985: 106).

Francesillo es monacillo y aspirante a escritor, un niño de espíritu trágico que despierta a la vida y a la cultura con una intensidad deslumbrante. La voz de Umbral, como en otras obras, es aquí un vehículo poético y vibrante, en el que los acontecimientos biográficos y los episodios imaginarios se entremezclan sin solución de continuidad. Así, *Pío XII...* retoma los mimbres del Realismo Mágico tan en boga por la época –heredado más de lo lírico-mítico de Álvaro Cunqueiro que de Gabriel García Márquez– y confecciona una fábula mitificadora sobre la infancia, el despertar sexual y la construcción individual (más fantástica que biográfica), pero que paradójicamente desmitifica los símbolos religiosos del cristianismo. Los acontecimientos históricos, biográficos y realistas concurren a la vez que otros de raigambre mítica,

antihistórica o fantástica. Esta negación de la coherencia histórica de los acontecimientos es señalada desde el inicio del relato. En la primera página leemos: “Las mañanas de mi ciudad, Valladolid, eran de plata y niebla, una pugna entre las nieblas del río, que querían borrar la historia y la memoria minuciosa de los hombres” (Umbral 1985: 9). Personajes de otras épocas tienen presencia, como ocurre en otras obras umbralianas, haciendo del anacronismo creativo (*creative anachronism*) una seña de identidad de la poética narrativa de autor, en su función de recurso posmodernista que McHale señala, con el que el autor realiza un revisionismo histórico que concluye en una desmitificación de la historia oficial o la total transformación de las propias convenciones del relato de ficción (McHale 1987: 90). Por ejemplo, el papa Pio XII se le aparece a Agustinito (al que solo él y el narrador son capaces de ver). También acceden al relato la Virgen de Fátima o el general Millán Astray. Estos personajes anacrónicos y fantásticos dificultan la identificación realista, y también complejizan una lectura biográfica del relato. Umbral/Francesito, junto a la niña Teresita (“Alicia de provincias que jamás leería a Lewis Carroll”) acude a hablar con una serpiente a la que alimenta con animales como si se tratase de ofrendas a un dios pagano. Incluso, los muertos y los vivos conviven y mantienen relaciones amorosas para decepción de un poeta que había escrito un poema mortuorio en honor de la difunta:

—Esta puta niña me ha jodido la vena elegiaca. Ahora resulta que anda puteando por ahí con el Davidito.

—Están de novios.

—Es igual. Era una muerta y su obligación era quedarse en su sitio (Umbral 1985: 146).

Lo fantástico es despojado de su intensidad mediante el valor irónico de la palabra. Lo cómico y lo tétrico son elementos que en *Umbral* no son opuestos. El narrador, con naturalidad, relata sus relaciones con Teresita, pero también con su propio ángel de la guardia. La sexualización de los personajes resulta de una exaltación inusitada:

Visto que hube al *Ángel de la Guarda*, de Murillo, y caído en la cuenta de que aquello era una niña —al menos el modelo, la modelo— que utilizara el pintor sevillano, decidí entrar en trato carnal/espiritual con mi propio Ángel de la Guarda (*Umbral* 1985: 160).

La realidad más prosaica y un universo fantástico, en el relato, se manifiestan mediante los espacios terrenal y celestial. Francesillo es capaz de acceder, como Dante, a los nueve coros celestiales sin dificultad alguna.

De vez en vez, cuando no había que tocar novena ni funeral, yo, con mis hábitos, me daba una vuelta por el último de los nueve coros, que estaba en los buhardillones de San Miguel, entre retablos de carcoma y sillería gastada por los culos sedentes de tanta divinidad. Era una especie de tertulia, golfería o café de la gallofa celestial donde se jugaba a la brisca y se bebían licores bíblicos que no eran sólo el vino de consagrar (*Umbral* 1985: 141).

El pasaje de un mundo al otro, es decir, de la realidad a lo maravilloso, es efectuado, como se ve, con naturalidad, sin efectismo ni repercusiones

traumáticas para el protagonista. La distancia entre los dos universos igualmente es reducida al mínimo, incluso mediante la normalización de su geografía: “El noveno coro no era redondo, sino cuadrado, según conviene a la geometría de la parroquia” (Umbral 1985: 141). El paraíso umbraliano es frivolidado y burdamente humanizado. Francesillo descubre que incluso replica la vida de la Tierra, en una inversión de las ideas platónicas, siendo el cielo una pálida proyección de la tierra:

Mi descubrimiento más teológico había sido descubrir que el cielo vive imitando melancólicamente a la tierra. Dios hizo un mundo más allá de la muerte, sí, pero Dios estaba acabado, se había agotado en su invención prodigiosa de la tierra, y sólo le salían imitaciones de ésta (Umbral 1985: 223).

Esta trasgresión de fronteras entre distintas realidades, a priori, tan opuestas tiene sentido en la obra umbraliana debido a su carácter metafórico y lírico, siendo la palabra y el peregrinaje de autodescubrimiento y mitificación del protagonista/narrador el verdadero eje de la fábula. Si se pretende glorificar al ser terrenal (él mismo), la vía por la que opta Umbral es desacralizando – además de lo histórico– lo divino y lo religioso, erigiéndose a sí mismo como un ente de naturaleza sobrenatural capaz de deambular sin conflicto entre distintos planos de la realidad. Incluso, evocando y equiparando –con clara intención de menospreciar– su obra a la obra de Dante, a la que define como una obra en “versión parroquial” puesto que “Dante tampoco va mucho más lejos de su parroquia florentina” (Umbral 1985: 232), y se arroga el papel de guía chamánico de su niña-novia: “Teresita, como una Beatriz inversa, subiría

una mañana o una tarde, de mi mano, al octavo coro y yo sería el Alighieri” (Umbral 1985: 169). Los órdenes, entonces, quedan subvertidos, lo terrenal y lo celestial se concretan en una misma categoría y se devalúan, lo mítico-histórico es abolido mediante el anacronismo deliberado de la ficción. Como indica Thomas Pavel “Los mitos, o al menos algunos de ellos, sufren un proceso de *ficcionalización*” (Pavel 1997: 176). Estamos, según la expresión de Doležel, ante el “mito moderno”, caracterizado porque “se elimina la frontera entre los dominios natural y sobrenatural” (Doležel 1999: 264), lo que conlleva la transformación del mundo mitológico diádico en un mundo híbrido, en el que coexisten entidades ficcionales físicamente posibles (humanos, animales) con otras físicamente imposibles (los ángeles, arcángeles, seres del pasado).

Esta transformación o ficcionalización del mundo mítico afecta a los personajes también. Por ejemplo, Dante (el personaje mítico que ha viajado al Infierno) es rebajado a personaje parroquial, como el narrador Umbral/Francesillo, y por tanto circunscrito a un universo periférico y limitado en el que todos los seres son igualados. Los personajes celestiales (ángeles, arcángeles), cuyas psicologías están esbozadas con más pecados que divinidad, y además son humanizados burdamente hasta la denigración y el patetismo, pueblan este universo lírico pero mundano, anacrónico y transhistórico; se someten a las reglas del juego umbraliano del yo y giran en torno suyo como títeres lúdicos o sexuales, es decir, cosificados. Juergas lúbricas en un cielo que parece un lenocinio configuran un simulacro fantástico y mágico por el que lo autobiográfico trata de esbozar una leve mueca con cierta timidez. Así, en definitiva, el yo fantástico-biográfico se ensancha a costa de minusvalorar lo histórico (Quevedo, Millán Astray), lo divino (la Virgen,

ángeles y arcángeles) y lo literario (Dante). La estética umbraliana, basada en lo hiperbólico y lo mítico, consiste en una desaforada deconstrucción de la figura de autor en la que lo fantástico y lo poético son instrumentalizados para desfigurar la realidad, desestabilizar todos los estatutos posibles (históricos, ficcionales, religiosos) y ensalzar al protagónico Francesillo, es decir, la disimulada sombra yoica de Francisco Umbral. Su sobrenombre, para ir acabando, también es una de las claves del autor para (des)figurarse y crear su “postura”, según la terminología de Meizoz, ya que el “seudónimo permite señalar una nueva identidad enunciativa que se distingue de la identidad civil” y “convierte al autor en un enunciador ficticio, en un personaje de pleno derecho” (Meizoz 2016: 190), pero que no anula la identidad real de su autor, manteniendo viva la ambigüedad inherente de toda autoficción fantástica. Sus seudónimos son avatares nominales del autor, que lo representan en la ficción, permitiendo que se produzca esa ambigüedad en la que se conservan los vínculos identitario-nominales sin renunciar a la caracterización ficcional.

#### 6.3.5. LA DESTRUCCIÓN DEL YO. CIENCIA-(AUTO)FICCIÓN Y POSTURA IRÓNICA. MANUEL VILAS: *LOS INMORTALES* (2012)

Uno de los autores contemporáneos más arriesgados e innovadores del panorama español quizá sea Manuel Vilas. Además uno de los escritores “que con más persistencia haya indagado en las torsiones del yo textualizado lírico y ficcional” (González Álvarez 2015: 13). A través de su presencia en las redes sociales, artículos y sus propios libros ha conseguido crearse una figura de sí mismo más pública que real, que responde a una construcción de autor en clave literaria. Así, algunos de sus estados públicos de Facebook, basados en conversaciones con dios en tono irónico sobre distintos temas, fueron



recogidos en un libro: *Listen to me* (2013), en el que según reza la ficha de la editorial La bella Varsovia consiste en un “diario escrito en internet entre 2008 y 2013, surgido en las redes sociales y nacido de la conversación en Facebook con sus amigos/lectores (...) Un formato nuevo, en el que el autor y la autoría se confunden”.

También ha recurrido a autofigurarse en otros textos más autoficcionales como *España* (2008) o *El luminoso regalo* (2013), aunque aquí tan solo nos ocuparemos de *Los inmortales* (2012), por asimilar con más consistencia la hibridación de géneros autoficcionales y fantásticos, aunque su tono descarado e irónico y su argumento descabellado minimicen una lectura estrictamente fantástica, en el sentido de Todorov. Las autorrepresentaciones que el autor de Basrbastro ha implementado en sus obras son variadas, pero su insistencia nos muestra una intención de estar muy presente en su propio mundo de ficción y una postura de carácter estético, que funciona a través de una ajerarquización de los niveles ontológicos (realidad/ficción), lo que deviene en la creación de una obra compleja en la que el yo irradia su identidad en todas sus dimensiones: aparece tanto en sus poemas como en sus novelas fantásticas. Esta excesiva presencia del propio autor en sus relatos, que como decimos, afecta a la estética misma de la escritura, también condiciona nuestra lectura:

Estos distintos grados de aproximación entre Manuel Vilas (autor) y Manuel Vilas (personaje) contribuyen a forjar una estructura fragmentada, polifónica y caleidoscópica, que obliga al lector a evaluar constantemente la fiabilidad del narrador, reconsiderando una y otra vez el “pacto” de

lectura que ha de determinar la interpretación de cada pasaje (Gómez Barranco 2014).

Recurriendo a los tópicos de la ciencia ficción y al recurso del manuscrito encontrado, el escritor Manuel Vilas estructura esta novela satírica y la presenta como un documento encontrado en el año 22011 llamado *Los inmortales*. Este hallazgo suscitará interés a la vez que indignación porque muestra las miserias de los antecesores de los inmortales: gente que moría, “es decir, desaparecían de la realidad después de vivir unos pocos años, cantidades de tiempo insignificantes” (Vilas 2012: 9). El procedimiento permite una puesta en abismo, siendo el documento encontrado en el futuro el texto que los lectores leemos. Además, esta argucia sirve como marco para estructurar la novela en capítulos y optar por una estructura fragmentaria.

*Los inmortales* se divide en diversos capítulos y secciones, con alternancia de perspectivas narrativas, algunos en primera y otros en tercera persona. El libro es fragmentario, el lenguaje cercano a la oralidad y un tono festivo y lúdico reivindica una *literatura pop*, en el que reflejos de la alta literatura, lo chabacano, la cultura popular y las referencias a un universo kitsch son reutilizados, reciclados y regurgitados para confeccionar el relato. Los numerosos personajes actúan en una narración polifónica y anacrónica, en la que podemos encontrar a Dante paseando por la Dublín contemporánea, Virgilio y Lorca, que pasan juntos unos días en un pueblo costero de Tarragona o a Cervantes en coche recorriendo hoteles y paisajes de Tenerife. Además, la naturaleza ficcional/biográfica de estos personajes se muestra contradictoria desde el comienzo: “Respecto a otros personajes, creemos, son ficción pura,

como ese sujeto llamado Stalin y otro llamado Hitler, de cuyos nombres no hay noticia alguna en ninguna parte” (Vilas 2012: 12). De este modo, la ambigüedad, determinante en las autoficciones fantásticas, establece un pacto de lectura fantasmático, haciendo que la historia y la ficción se confundan.

Los personajes, inmortales, han rebasado las fronteras del tiempo (o han sido devueltos del Purgatorio, como es el caso de Virgilio) y deambulan por una Tierra destartalada e incongruente, acometiendo acciones triviales como ir al McDonald’s. Además de la estructura episódica, los fragmentos pertenecen a distintas épocas de la Historia, acentuándose así la incoherencia y la segmentación narrativa. Este subterfugio narrativo y estructural le permite al autor animar el relato con todos los ingredientes de la bufonada. Lo grotesco bajtiniano es reivindicado por Vilas como soporte para expresar la idea de caos y exponer imágenes de una realidad incoherente a través de una textualización heteróclita, la superposición de materiales diversos y una explotación de su yo ficcional: “El procedimiento autoficcional, en el caso de Vilas, se presta como anillo al dedo para plasmar un universo carnavalesco, dominado por el juego y la risa” (González Álvarez 2015: 160).

Personajes, sobre todo escritores, de distintas épocas son presentados como antihéroes destartalados e inadaptados que no encajan en la realidad. Entre ellos aparece el propio Manuel Vilas que es un personaje que “transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance” (Colonna 2004: 75). Con la inmersión del autor en la trama novelesca, junto a autores notables como Cervantes o Dante, es evidente que hay un posicionamiento estratégico en el panorama literario, una perfiladura de la figura de autor. De hecho, uno de los textos narra el envío a la Luna en el

año 2040 de los mejores poetas de la Tierra, y por supuesto, Manuel Vilas es uno de los privilegiados.

Aquí lo fantástico está revestido de lo paródico. La ironía de la novela y su corte burlesco la entroncan más con las obras poliédricas y faltas de solemnidad de Sterne o Cervantes que con una autoficción biográfica en busca de una autorrepresentación cabal. *Los inmortales* responde al prototipo de novela posmoderna, donde la alta cultura y el gusto por lo kitsch enuncian las fisuras de nuestra propia recepción consumista. La ironía y la degradación de todos los niveles, tanto éticos como culturales, ofrecen más interrogantes que respuestas, siendo así, la dominante ontológica que rige tanto los textos posmodernistas como los de fantasía y de ciencia ficción (McHale 1987: 74).

Tras el comentario de las obras autoficcionales fantásticas de la literatura española, nos disponemos a examinar, siguiendo un procedimiento análogo, lo propio de las letras hispanoamericanas. Los autores españoles se han valido de diferentes y muy variados recursos para autoficcionalizar en sus fantasías literarias. El yo, en ocasiones, se ha refugiado en lo fantástico más puro o en la narración mitológica para reinventarse. Esquivar el relato autobiográfico en ocasiones deriva en una autoconstrucción más rica y simbólica, en la que se desarrollan otras facetas menos racionales de la identidad. Lo fantástico, lo onírico o lo imaginario construyen en el relato del yo una identidad poliédrica. Parece que es a través de la parodia y el relato de humor donde más facilidad encuentra el reducto del yo para pasar la aduana que el pudor autobiográfico impone. A medida que avanzamos en el tiempo la ironía se intensifica y el carácter solemne que caracterizaba las autoficciones fantásticas del siglo XX deja paso a una poética de lo vulgar, de lo informal y de

lo absurdo. En Umbral y en Vilas se detecta esta deconstrucción del yo mediante lo irónico. Esto también se apreciará en las literaturas hispanoamericanas, que en Aira alcanzan su grado máximo de autoficcionalización del yo, bajo los protocolos de una literatura irónica y desentendida de los fastos y de lo solemne.

#### **6.4. AUTOFICCIONES FANTÁSTICAS MODERNAS EN HISPANOAMÉRICA: SIGLOS XX Y XXI**

En la literatura hispanoamericana ha proliferado en las últimas décadas un importante número de estudios sobre la autoficción, algunos innovadores como los de Julio Premat, José Amícola o Alberto Giordano que han abierto grandes vías para el estudio de este fenómeno. No obstante, todavía no se ha realizado un estudio que se preocupe de la autoficción fantástica en este territorio. Nosotros aportamos con este epígrafe un preámbulo que ha de servir de bisagra para el posterior estudio de nuestros autores principales.

Manuel Alberca comienza un ensayo sobre César Aira planteando la dificultad de definir un terreno literario tan heterogéneo, caracterizado por la hibridación y la mezcla de géneros, como el hispanoamericano. Explica que la novelística hispanoamericana está marcada por la pluralidad de géneros y tratamientos narrativos, así como por la heterogeneidad de sus propuestas y autores (Alberca 2003: 329).

Hay que añadir que el lastre que el pudor producido por la moralidad católica, al igual que ha venido ocurriendo en España, también ha definido y restringido el auge de una literatura autobiográfica o testimonial en Hispanoamérica. Macedonio Fernández consideraba que “la autobiografía o la confesión biográfica son las dos oportunidades más logradas de ocultarse”,

juicio que redefine el pacto de lectura propuesto por Lejeune para asimilarlo a las formas naturales de la novela y la autoficción. Además en esta ralentización de los discursos autobiográficos, han influido, otros factores culturales; según opina Silvia Molloy la autocensura, la vacilación entre persona pública y privada, entre vanidad y honor, entre sujeto y patria, entre lirismo y factualidad, son algunas de las turbaciones que caracterizan la escritura autobiográfica hispanoamericana (Molloy 1996: 14-15). En este intersticio en el que el pudor retiene la emergencia del yo autobiográfico, este se ve obligado a disfrazarse con el traje de la ficción, imponiendo a los autores de un modo consistente una tendencia a autoficcionalizarse, es decir, autofigurarse en clave imaginaria. Este repliegue del yo hacia el propio proceso literario, lo entiende Julia Negrete como una tendencia por parte de los escritores hispanoamericanos a otorgar más protagonismo a aspectos culturales y escriturales que al propio proceso histórico en el que se hallan inmersos:

La naciente propensión a jugar con los límites entre lo real y lo imaginado, entre géneros que convocan materiales e intencionalidades distintas, superó con mucho la crisis ficcional de la autobiografía en la medida en que la ficción narrativa no sólo se apropió de esa entidad denominada “autor” sino que además amplió las posibilidades de su conocimiento al ponerla en relación con eso que lo constituye como tal: la escritura (Negrete 2015: 234).

A pesar de las diferencias históricas y sociales que marcan la idiosincrasia de cada país, la autoficción es un fenómeno que también ha encontrado un terreno fértil en el ámbito literario hispanoamericano. La globalización cultural es inevitable, marca la hoja de ruta de la literatura

hispanoamericana contemporánea y la hace coincidir, en su desarrollo histórico, con otras literaturas europeas. Como sostiene Manuel Alberca el “número creciente de este tipo de narraciones en la literatura hispanoamericana de los últimos quince años la pone en sintonía y, quizá, la uniforma con otras literaturas occidentales con las que mantiene mayor relación” (Alberca 2003: 329).

Hay una gran cantidad de obras que certifican la proliferación de esta forma de escritura que, incluso ajena al propio devenir del término acuñado por Doubrovsky, han proliferado con las marcas que le son propias: oscilación entre los pactos de ficción y autobiográfico, homonimia entre autor, narrador y personaje, e invención de una identidad más o menos irreal por parte del autor. Ejemplo célebre es la novela de Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977), en la que hallamos a un protagonista narrador que responde a Mario, Marito o Varguitas, y que rápidamente identificamos con el autor. No menos famosas son las novelas *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), de Carlos Fuentes. En las tres mencionadas se ficcionalizan episodios biográficos de sus autores, en concreto referidos a sus vidas amorosas. El escritor mexicano Sergio Pitlor también ha ensayado relatos autoficcionales en sus obras *El arte de la fuga* (1997) y *el Mago de Viena* (2005). Rubén Darío, en un juego nominal, ya había sugerido su identidad personal (aunque de un modo retorcido) en la novela inconclusa que tiene la fecha de 1914, *El oro de Mallorca*, como ha explicado Manuel Alberca:

Rubén Darío llamó al protagonista de *El oro de Mallorca*, Benjamín Itaspes. Benjamín era el hermano menor de

Rubén, que a su vez era el hijo mayor de Jacob, e Itaspes era el emperador persa, padre de Darío. Como se deduce el nombre del protagonista de la novela es un curioso cruce de paradojas familiares, elaboradas a partir del nombre (seudónimo) del autor (Alberca 2005: 119).

Al igual que en otras literaturas, la tendencia a la inscripción yoica del narrador no es algo nuevo en la tradición literaria de Hispanoamérica. Se pueden encontrar trazas autoficcionales en autores como Lezama Lima y su *Paradiso* (1966) o en *De sobremesa* (1925), de José Asunción Silva, libro póstumo escrito en forma de diario, o en *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato, novela en la que realiza un complejo juego de autotextualidad (Schlickers 2010: 64) y autoficción en el que un “personaje-autor se debate entre ser el escritor comprometido exigido por sus lectores —representación del lector promedio hispanoamericano— y del hombre corriente que anda por las calles y plazas de Buenos Aires” (Negrete 2015: 238). Borges, autor del que ya nos hemos ocupado en profundidad, es quizá el caso más paradigmático y al que hemos dedicado una atención especial por la literaturización de sí mismo en clave autoficcional fantástica. Tan solo algunos autores, como Salvador Elizondo, han tratado de imitar esa tendencia metaléptica borgeana en la que las fronteras entre texto y realidad son alienadas por la figura del narrador-autor. En *El hipogeo secreto* (1978), una obra densa y laberíntica, Elizondo se introduce y contamina el relato de un modo extenuante. Es una novela “cuya complejidad revela la incertidumbre del autor ante la paradoja del sueño y la escritura, mediante los que intenta mostrar la imposibilidad de separar al escritor-soñador-soñado de su sueño-escritura, pues ambos se



crean mutuamente en el proceso de la articulación de la palabra escrita” (Negrete 2015: 236). Otro relato elizondeano que ejemplifica esa insistencia de trasgredir la escritura mediante una autoconciencia presente del propio acto de escribir es “El grafógrafo”, que comienza de un modo autoalusivo muy marcado: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”.

José María Arguedas, a diferencia de otros autoficcionalizadores que escriben retrospectivamente de su vida, realiza un ejercicio borgeano similar al presente en el relato “El otro”, en el que se tematiza el suicidio del autor. Como explica Manuel Alberca “la novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), constituye un caso de singular autoficción, pues el autor, convertido en personaje de su novela, introduce su plan de suicidio a través de sus diarios, ficcionalizando y anticipando su propia muerte” (Alberca 2005: 121).

En estas dos obras citadas (*El hipogeo secreto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) Ana María Barrenechea constata una quiebra, o más bien, una reformulación, en las relaciones entre obra y sociedad. Entendemos que esta crisis que afecta al hombre y que se refleja en una fragmentación del yo narrativo constituye uno de los pilares que alientan el fenómeno de la autoficción. Los códigos realistas clásicos han perdido su vigencia, el texto ya no representa el mundo externo y se ha producido una *crisis del contrato mimético*:

los escritores pueden inclinarse a la antirreferencialidad o bien decidirse por una suprarreferencialidad que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que

su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-mundo, no abandona el dialogo con el referente, sino que lo realza hasta exasperarlo (Barrenechea 1982: 381).

En la actualidad existe un gran número de novelistas que practican de distintos modos, y acogiéndose a diferentes estilos y procedimientos, alguna forma de autoficción. Podemos citar a Fernando Vallejo, Jaime Bayly, el recientemente fallecido Ricardo Piglia o Pedro Juan Gutiérrez. Como predecesores inmediatos se pueden incluir en esta nómina algunas obras de Mario Levrero, en especial la póstuma *La novela luminosa* (2005) o *El discurso vacío* (1996) y también algunos relatos del chileno Roberto Bolaño, sobre todo los incluidos en la antología *Llamadas telefónicas* (1997).

En general, y como también hemos sostenido respecto a la progresiva emancipación de lo autoficcional como artefacto independiente de la tradición autobiográfica en la literatura europea, también en las literaturas hispanoamericanas se constata un creciente deterioro del yo autobiográfico, que cristaliza en una fusión de lo ficcional con lo referencial, provocando un emborronamiento de las fronteras que separan lo biográfico y lo puramente ficticio. Alberto Giordano, refiriéndose a la literatura argentina habla de un “giro autobiográfico” y advierte “un movimiento perceptible no sólo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’” (Giordano 2008: 13). Daniel Link, por su parte, se refiere a la “imaginación intimista”, estableciendo que toda intimidad es puramente imaginaria y por lo tanto completamente

exterior al yo. Sobre la tendencia autoficcional, en un sentido de posicionamiento social, Julio Premat (2009) defiende que el escritor, mediante la “figura de autor”, acaba emitiendo una autoimagen contradictoria. Para Premat es en los sesenta cuando se opera una nueva concepción del autor, el estatus de creador romántico ya ha comenzado a difuminarse, el “escritor se vuelve personaje”, lo que resulta en una evidente tendencia autoficcional; ha llegado el momento “de la pérdida de las ilusiones sobre la verdad de lo autobiográfico” (Premat 2009: 24). Son otros muchos los críticos que se han ocupado en los últimos años del fenómeno de la autoficción en Hispanoamérica. Además de los arriba mencionados destacan los trabajos de José Amícola, Leonor Arfuch, Beatriz Sarlo o Nora Catelli, por nombrar tan solo algunos de los más relevantes.

### **Lo autofantástico hispanoamericano**

No obstante, la autoficción fantástica es un fenómeno poco frecuente, a pesar de que en Hispanoamérica el relato fantástico ha gozado de una dilatada y rica tradición. Desde los arcaicos textos recogidos en las crónicas de Indias, según ha señalado Óscar Hahn, pasando por el siglo XIX con escritores como José Victoriano Lastarria, o los cubanos Cirilo Villaverde y José Victoriano Bentancourt, hasta su madurez en el siglo XX con el celeberrimo Boom, capitalizado por autores como Julio Cortázar, Borges, José Arreola, Alejo Carpentier o Carlos Fuentes, por dar cita de tan solo algunos de los casos más representativos, la vigencia de este género ha sido una constante. Influidos esta última generación de narradores por las vanguardias, por Kafka o Joyce, toman prudencial distancia del relato clásico y abogan por una literatura experimental, que cristalizaría en la estética del Realismo mágico, cuyo

denominador común es, entre otros, la mostración de elementos fantásticos e irreales insertos en el tejido de la realidad cotidiana. En este sentido, encontramos obras notables en las que lo fantástico se inserta en lo cotidiano (*Octaedro*, de Julio Cortázar; *Ficciones*, de Jorge Luis Borges), y personajes históricos que conviven con otros de naturaleza imaginaria (*Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier). Aquí encuentra Borges el caldo de cultivo idóneo para pergeñar sus “fantasías realistas”, como ya hemos comentado en el epígrafe dedicado a su obra autoficcional. No olvidemos que la autoficción fantástica comparte con el Realismo Mágico cierta tendencia a imbricar realidad y fantasía, ficción e historia.

Aunque en este trabajo tomamos a Jorge Luis Borges como el punto de inflexión en nuestro trayecto analítico de las obras autoficcionales fantásticas, es evidente que también se pueden encontrar a otros autores hispanoamericanos que han practicado algún tipo de escritura autoficcional antirrealista. Además de los aquí analizados en extensión (César Aira y Mario Bellatin), otras piezas pueden rastrearse que asimilen códigos autoficcionales en relatos en los que el discurso ficcional es forzado a su extremo más refractario a la realidad y a la mimesis. Por ejemplo, Dalia Rosetti, en relatos como “Duranzo reverdeciente” incluido en *Me gustaría que gustes de mí* (2005), practica una literatura punk, irreverente y desinhibida, que retoma la estética aireana de la “literatura mala” y la poética de la literatura camp de Copi para desfigurarse/autofigurarse como una narradora envejecida y promiscua en una suerte de autobiografía futurista. Este juego desenfadado y loco de construcción de un alter ego ficcional distorsionado también ha sido llevado a

cabo por otros autores contemporáneos como Washington Cucurto. En la misma línea de autoficcionalizadores que conjeturan un yo imaginario, más literario que biográfico, están Daniel Link, quien en *Montserrat* (2010) relata a modo de diario una suerte de crónica vecinal en la que el narrador acaba envuelto en una aventura con sectas secretas, por una ciudad recorrida por túneles misteriosos; Sergio Bizzio con *Era el cielo* (2007) y mucho antes Alan Pauls, con novelas como *Wasabi* (1994). En esta última, un narrador anónimo que se parece demasiado al autor, sufre un delirio paranoico que transforma la narración en una especie de pesadilla alucinógena.

Tras haber presentado un breve panorama de la literatura autoficcional hispanoamericana pretendemos reflexionar sobre los procedimientos que se implementan para hacer converger lo fantástico y la retórica del yo. El yo narrativo, es decir, la voz de un narrador con el que el autor se identifica, se adentra en el relato fantástico en dirección opuesta a como sucede en el relato autobiográfico. Si en este parece indagar en su pasado, tratando de aclarar o contar lo que realmente sucedió o al menos cómo él lo recuerda para presentarlo como un testimonio más o menos fidedigno, en el relato autoficcional fantástico la operación parece discurrir en la dirección inversa: lo que trata de relatar es lo que jamás ocurrió o lo que sucedería si fuese otra persona (se sustituye así el yo real por uno imaginario e incluso futurible, como en los casos de escrituras auto(ciencia)-fccionales); la apelación a la memoria reconstructora es intercambiada por una *antimemoria*, una imaginación delirante que se traduce en un discurso en ocasiones proliferante, inconexo, fragmentario o desfigurador; y el tiempo pasado como marco cronológico característico de la autobiografía es también sustituido por un tiempo

inexistente, desconectado de la realidad histórica o a veces inserto en un futuro improbable, que transforma el relato autobiográfico en cuento de ciencia-ficción o distópico. Los espacios geográficos o físicos sufren del mismo modo una modificación sustancial. Aunque en ocasiones el relato transcurre en escenarios parecidos a los reales, es habitual desfigurar la realidad física mediante sutiles variaciones, escamoteo de detalles, construcción de espacios diseñados por una estética de lo onírico o lo lúgubre o incluso, recurriendo a la imaginería de la ciencia ficción, se presentan ciudades o mundos futuristas irreconocibles. Varios son los ejemplos que corroboran esta tendencia futurista autoficcional: *El juego de los mundos*, de César Aira o el anteriormente mencionado, “Duranzo reverdeciente”, en el que Dalia Rosetti imagina su propia vida cuando cumpla 65 años. También los tonos coherentes de la autoficción biográfica o del relato autobiográfico son reemplazados por una carencia de lucidez que emula el estado onírico o la pesadilla (recordemos que el relato fantástico está íntimamente relacionado con el cuento de terror). Este es el caso de “Sueños y pesadillas” (2016), también de Rosetti, o del cuento de Pedro Alarcón, dos piezas que aquí nos dispondremos a analizar.

La hibridez y la ambigüedad son mecanismos válidos en la autoficción para explorar las distintas posibilidades anómalas del yo (es decir, sus potenciales variantes ficcionales). También para debilitar, retórica y pragmáticamente, las fronteras de la realidad y lo autorreferencial, para repensar estas fronteras y reescribirlas narrativamente, manteniendo un vínculo estratégico con las reglas de verosimilitud desde una ficcionalización lúdica que se postula como vía de escape o autoconocimiento.

#### 6.4.1. EL ESCRITOR COMO FANTASMA FRENTE AL ESPEJO AUTOFICCIONAL DEL HORROR. PEDRO LUIS ALARCÓN: “ENTONCES LA BIBLIOTECA” (1995)

El cuento “Entonces la biblioteca”, de Pedro Luis Alarcón constituye un ejercicio sutil de autoficción fantástica, en la que lo terrorífico y la dualidad de la identidad son tematizados. Pedro Luis Alarcón es un autor poco conocido, con tan solo dos obras publicadas en vida, debido a su prematura muerte. Su obra, por tanto, está todavía por estudiar. A él pertenecen el poemario *Cuerpos fantasmas & el suelo subterráneo* (1991), y la colección de relatos *Juego de espejos* (1995) que aquí nos interesa. Esta breve antología de siete cuentos es heterogénea, aunque al menos tres de los cuentos son de carácter autoficcional en la medida que incluyen elementos autobiográficos y ficticios: “Entonces la biblioteca”, “La cara de José Vicente” y “New York Blues”. En uno de los pocos análisis que se le han dedicado a su obra Javier Ignacio Alarcón subraya esta pertenencia al ámbito de la literatura autoficcional: “Estos textos se aproximan a la figura autor desde distintas perspectivas, algunas más cercanas a la autoficción que otras, y construyen dentro de la obra, como conjunto y unidad, un Yo” (Alarcón 2015).

En “La cara de José Vicente” se relata un episodio de infancia que transcurre en la etapa escolar. En concreto un narrador autodiegético (que como el autor, estudiaría arquitectura) cuenta sus propias vicisitudes escolares, y la relación con su amigo José Vicente, un raro y un solitario como él, quien, además “tenía la muerte pintada en la cara” (Alarcón 1995: 35). Este es el texto más autobiográfico, como también anuncia Peter Soehlke en el prólogo que abre el volumen. El segundo cuento de fractura autoficcional es “New York

Blues”, texto con fragmentos en inglés que describe el viaje de un escritor enfermo en busca de su cura. Se trata de una pieza melancólica y teñida de cierto escepticismo.

La muerte está presente en todo el libro. Explícitamente en la cara del niño José Vicente y enunciada como símbolo profético del desenlace final del cuento; metonímicamente, también en la enfermedad del narrador de “New York Blues”, cuento en el que la amenaza mortal sobrevuela provocando una sombra de incertidumbre que angustia al narrador; y, finalmente, en el que nos detendremos con mayor interés por su factura fantástica: “Entonces la biblioteca”. Así, *Juego de espejos*, a pesar de su carácter heterogéneo y su “variedad de recursos y estrategias formales evidencia un hilo conductor, una tenaz fascinación inscritos en la polaridad Eros-Tanatos” (Soehlke 1985: 12). El binomio vida-muerte es sublimado en el cuento “Entonces la biblioteca” a través de la figura de un personaje oscuro, un vampiro cuya estética está claramente inspirada en los modelos clásicos de Bram Stoker y sus subsiguientes adaptaciones cinematográficas por Friedrich Wilhelm Murnau, Tod Browning o, más recientemente, Francis Ford Coppola. La referencia a este último cineasta norteamericano no es casual. La erotización del mito que llevó a cabo en su filme *Dracula* (1992), renovando la estética del famoso conde transilvano y trasmutando una figura del terror clásico en mito romántico contemporáneo, es de algún modo retomada en este relato de Alarcón, pero sin renunciar a un acopio de recursos propios de la literatura clásica de terror y fantástica: pesadillas confusas, espacios lóbregos, situaciones asfixiantes, personajes enigmáticos, pérdida de la noción de realidad y tiempo o la otredad monstruosa encarnada en un ente maligno.



El narrador llega a una biblioteca en la que la realidad es abolida desde la primera oración del relato: “Difícil describir estos espacios negados de realidad” (Alarcón 1995: 25). Es un hombre desesperado que, animado por un anuncio en un periódico y con la intención de encontrar el lugar adecuado para poder escribir, acude a la extraña casa, propiedad de un innominado “El”, en la que la biblioteca constituye el espacio abismal en el que habrá de pasar la mayor parte de su tiempo. Los espacios se configuran como laberintos claustrofóbicos que metaforizan el propio estado psicológico del narrador. El aislamiento al que se somete queda patente cuando tratando de recordar cómo llegó a la casa declara que: “aunque no recuerdo haber cruzado puente alguno, siento que lo hice” (Alarcón 1995: 26). Efectivamente, esta intuición resulta no ser tan solo una ilusión banal, ya que el misterioso anfitrión le conminará a permanecer dentro de sus dominios con gran insistencia, convirtiéndose la estancia en un cautiverio infernal totalmente aislado del resto del mundo. Así, la sensación de angustia y terror convierte esta autoficción fantástica en una fantasía gótica en la que el narrador, un escritor angustiado, queda atrapado en una biblioteca que debe más a las tétricas ambientaciones de Stoker que a las bibliotecas metafísicas de Borges. El protagonista queda a merced de su soledad, metaforizada por la biblioteca, en un reducto laberíntico sin ventanas, tan solo dotado de puertas “que dan a pasillos que desembocan en habitaciones que a su vez salen a pasillos que tarde o temprano terminan en la desmesurada biblioteca” (Alarcón 1995: 26). El narrador llega a reconocer su imposibilidad de huida: todo camino que emprende le conduce inexorablemente de nuevo a la biblioteca. Una biblioteca nutrida de títulos, reales e imaginarios, que revelan la verdadera naturaleza de su anfitrión secuestrador: *Carmilla*, de

Sheridan Le Fanu, *La muerte enamorada*, de Théophile Gautier o *Necronomicón*, del árabe loco Abdul Alhazred.

La casa como espacio físico pierde vigencia, sus contornos se difuminan a medida que la acuciante confusión del narrador lo sume en estados mentales delirantes cada vez más agudos. El espacio acogedor que Bachelard atribuye a la casa es sustituido por el horror metafísico de lo caótico. En realidad, la casa es presentada como una superposición de laberintos que anulan la realidad exterior (e interior, es decir, mental del protagonista), en la que la noción del tiempo también se ha perdido y el terror hostiga cada vez con más intensidad la existencia del narrador, quien aquejado por accesos de somnolencia y debilidad, además de por tortuosas pesadillas, es cada vez más consciente de su nefasto e inminente destino. El relato describe un espacio infinito, más bien sin contornos definidos, en cuyo centro se encuentra la abominable biblioteca. Los libros simulan puertas al saber y libertad de pensamiento, pero tan solo son nódulos que reflejan las ansiedades del protagonista y también de su captor: “la biblioteca se hizo completamente autónoma y además de no respetar el título que yo escogía, también comenzó a decidir el tema por sí misma” (Alarcón 1995: 29). Finalmente, tratará de escapar por una serie de pasillos, “de geometrías que no eran de este mundo”, que le conducen a una puerta, tras la cual encuentra un mausoleo, en cuyo interior descubre “una arquitectura que no era de este mundo” y en cuyo centro descansa un ataúd. En su interior El se halla “dormido con los ojos abiertos, helado, intocable” (Alarcón 1995: 30). Regresa asustado a la biblioteca en la que permanecerá quizá para siempre a la espera de que su espectral anfitrión entre una y otra vez para alimentarse de su sangre.

Tras el ominoso descubrimiento acerca de la naturaleza terrorífica de su anfitrión, en la biblioteca, encontrará una carta de este, quien le confirma sus sospechas. El vampiro es una entidad cuya identidad se expande por todas partes. Su nombre “Ordep Siul Nocrala” es, como se puede ver, el de Pedro Luis Alarcón invertido. Como nos anuncia el título del libro, el juego de espejos ha actuado aquí transfigurando al autor en un fantasma cuya identidad lo abarca todo: “Y es que nada de lo que usted ha visto existe, o no por lo menos en la forma en que está acostumbrado a aceptar la existencia. La biblioteca, sus laberintos, sus sueños ¡todo! Soy yo” (Alarcón 1995: 31). Estas palabras, que son escritas por el conde vampiro que firma como nuestro autor pero de modo invertido, certifican en clave fantástica la simulacridad de la totalidad de los objetos y espacios que forman todo el relato. Todo lo que existe es ajeno al mundo externo, todo es un simulacro mental que actúa como ilusión proyectada. Todo (en el texto), además, ascendiendo un nivel más en los órdenes ontológicos de la ficción, existe en cuanto a su pertenencia a la imaginación del escritor que ha creado el fondo ficcional: Pedro Luis Alarcón. “Todo soy yo”, escribe el autor, escribe el vampiro. Y todo afecta también a todos los personajes del cuento. Alarcón, a quien en un principio podíamos identificar con el incauto escritor que ha caído en las fauces de un vampiro sediento, acaba por desdoblarse (en un doble juego de espejos) en Ordep Siul Nocrala, el vampiro. Recordemos que los vampiros no se reflejan en los espejos. Sin embargo, este sí que es capaz, al menos en su forma textual y nominal, de producir un reflejo, aunque deformado, en la superficie especular de la página. El “otro”, como entidad irreconocible que provoca el pavor, se materializa en un vampiro, un monstruo, pero cuya identidad se solapa,

mediante la homonimia parcial, con el autor. Así, otredad y autorretrato son las señas identitarias de este relato fantástico.

En “Entonces la biblioteca” la fantasía es más relevante que la autoficcionalidad. El relato es un cuento de terror psicológico de atmósferas que juega a la autoficción para desorientar al lector. En primer lugar, el narrador se identifica con un escritor, que el relato homodiegético nos induce a confundir con el propio Pedro Luis Alarcón. La última página desvela una identidad fantástica al hacer coincidir al vampiro con el especular autor: Pedro = Odrep. Argumenta Martina Wagner-Egelhaaf, citando a Frank Zipfel, que “el fantasma es una figura de la autoficción en la medida en que desencadena la vacilación de los límites entre la ficción narrativa homodiegética y la escritura autobiográfica factual” (en Casas 2012: 258). La duda todoroviana de lo fantástico y la vacilación autoficcional coinciden por completo en este texto fantasmático, en el que el narrador-autor se transfigura en vampiro-protagonista a través del juego de espejos de la ambigüedad de la ficción. Es y no es, está vivo y no lo está, como los *UnDead* del relato de Bram Stoker. La misma ambigüedad, o pertenencia a dos mundos opuestos, que caracteriza al escritor autoficcional, quien habita el mundo real y el ficcional.

Rosemary Jackson declara lo fantástico como un espacio intermedio, ni puramente real ni tampoco irreal, y lo asimila con lo fantasmático: “Como el fantasma que no está ni vivo ni muerto, lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada. Toma lo real y lo quiebra” (Jackson 1986: 16). En esa misma condición anfibia se sustenta la autoficción fantástica y su autor, que sin dejar de pertenecer al mundo extratextual de los vivos se materializa como un espectro en otra dimensión: el mundo imaginario de la

ficción. El autor de autoficciones fantásticas es, por tanto, un espectro que hace de su seudovida virtual una realidad textual. Alarcón se vale de los mecanismos del relato fantástico para inventarse una identidad imposible, que como los fantasmas de las novelas de M. R. James, se esconde bajo una sábana que recubre su entidad fantasmática. La sábana es, digamos, el texto. Tiene consistencia y procura una suerte de identidad palpable al autor-narrador. Pero el contenido que da la forma a la tela es fantástico, es decir, fantasmático, incorpóreo, espectral y carece de consistencia en el mundo de la realidad. Philippe Forest cita a Barthes quien a propósito de *Drame* de Philippe Sollers afirmaba que hay que concebir al escritor como un hombre perdido en una galería de espejos. Y que justo donde su imagen falta es donde se encuentra la salida o el mundo (en Casas 2012: 230). Este vacío imposible que deja el escritor en el espejo de su obra viene a ser rellenado por un nuevo yo. Retomando las palabras de Derrida, Forest se pregunta y se responde: “¿Qué es un fantasma? Alguien cuya imagen falta en el espejo” (en Casas 2012: 224). Los vampiros, como los escritores de autoficciones fantásticas, son esa raza de raros cuya imagen no se refleja en el espejo de la realidad. En el caso de los primeros el resultado es una ausencia total. En el caso de los novelistas fantásticos del yo el reflejo deviene una imagen distorsionada: un vampiro, un androide, un mago. En el caso de Alarcón el espejo devuelve la silueta de un ser inmortal, oscuro y que tan solo encuentra el placer en la perversidad en juegos con un alter ego de sí mismo.

Si la autobiografía toma como punto de partida la vida desde una mirada retrospectiva, la autoficción, como ya hemos comentado en otra parte (capítulo 4.4.), es el punto de arranque que “inventa” la realidad. “Solo ‘la Novela del Yo’

–cuando la imagina el escritor-espectro– toma la muerte como punto de partida” (en Casas 2012: 226). El autor regresa a la vida, aquí en forma de vampiro, el ser inmortal y solitario por excelencia, que paradójicamente necesita para sobrevivir la sangre y la compañía del otro, de su alter ego, del narrador ¿real? del relato, de un escritor moribundo. El tema del doble es, como se ve, también insinuado. El narrador y el vampiro Ordep son antitéticos pero completan la dual figura de su creador, Pedro Luis Alarcón. También es destacable en esta autoficción que encontremos uno de los rasgos que caracterizan, como han explicado tanto Campra (2008) como David Roas y Ana Casas (2016), nuevas formas en la literatura fantástica: “Una de estas innovaciones ha sido, indudablemente, la de darle la palabra a las criaturas del otro lado” (Campra 2008: 148). Esta personificación y “humanización” del otro, juego entre alteridad e identidad, es uno de los rasgos también de la autoficción fantástica, que confiere al yo ficcional rasgos del monstruo, del ser fantástico o imaginario a la vez que se le ofrece la oportunidad del discurso. Roas y Casas atribuyen esta otorgación de voz al otro al “nuevo paradigma de la realidad y la visión posmoderna del sujeto” (Roas y Casas 2016: 197).

El autor se desdobra y, apropiándose de un discurso extraído de la novela gótica y de las neofantasías borgeanas (inspiradas en bibliotecas hipotéticas y que despliegan una poética de la ontología humana como recurso fantástico), construye un episodio fantástico reformulado con el recurso de lo referencial, aunque aquí la autorreferencia sea casi un escueto autorretrato miniaturista, pero que logra complejizar y adensar una lectura puramente ficcional por medio del debilitamiento de las fronteras entre biografismo y pura fantasía. La exploración fantástica del yo, por otra parte, supone aquí también

una indagación de lo inhumano, como ha indicado Vincent Colonna (2004: 77). La exposición del terror, la dominación, el dolor, la soledad y la locura nos abren a lecturas diferentes del relato del yo, nos comunican con esa parte irracional y oculta que reside en las entrañas del yo.

El resultado es un juego ficcional en el que las interacciones entre discurso y contenido reflejan una intención de inscribirse el autor en el texto mediante su rúbrica anagramática. Este detalle condiciona toda nuestra lectura y cuestiona sus desenlaces. Campra ha llamado la atención sobre la relación que existe entre lo fantástico y el lenguaje. La firma del vampiro, con el nombre del autor, no es, por tanto, casual: “el texto fantástico no conoce palabras inocentes” (en Roas 2001: 188). La elección de un anagramático sello de identidad con el que identificar al monstruo del relato además de certificarlo como pieza autoficcional resalta su dimensión fantástica. La imbricación de lo referencial y lo fantástico funciona aquí como rizoma semántico en el que las lecturas se multiplican y se superponen. La metaléptica intrusión del autor mediante su rúbrica potencia el efecto fantástico (Genette 2004: 28).

Podemos buscar una respuesta que se solape como en una cinta de Moebius conjetural: o estamos ante un texto de corte autobiográfico en el que el autor imagina una identidad fantástica o ante una pieza totalmente imaginaria y fantástica en la que el autor ha insertado fragmentos de su identidad para desestabilizar los límites entre realidad y ficción. La respuesta, por supuesto, carece de interés ya que el texto no es una pregunta sino un artefacto lúdico. El juego de la ambigüedad autoficcional ha sido extremado y, a nuestro parecer, ha producido un genuino resultado.

#### 6.4.2. UNA AUTOFICCIONALIZACIÓN PUNK EN CLAVE ONÍRICO-IRÓNICA. DALIA ROSETTI: *SUEÑOS Y PESADILLAS* (2016)

Los distintos discursos que han comenzado a manifestarse en las letras hispanoamericanas vinculados a la estética de una "literatura mala" parecen cada vez afianzarse más, destronando el ideal postromántico y mallarmeano del "libro total" en virtud de una escritura mínima, y que se preocupa más por su propio proceso que por los resultados. A diferencia de las grandes novelas del Boom que arriba comentábamos –*Rayuela, Paradiso o Cien años de soledad*–, novelas totales que trataban de cartografiar el universo, una saga familiar durante décadas o todas las aristas de la realidad, las obras de Aira o Bellatin, pero también las de Dalia Rosetti o de otros autores contemporáneos de la América Austral (Sergio Bizzio, Luis Chitarroni o Washington Cucurto) se centran en anécdotas marginales, en recitar estados de ánimo o en compendiar piezas mínimas cuya transcendencia es nula. El relato pierde su simbolismo, ha sido reducido a su mínima expresión; la apuesta por una "literatura mala", es decir, sin intenciones, descuidada como un *bad-painting* literario, focalizada en su propio procedimiento, nos invita a repensar nuestros gustos estéticos y desactiva todos los pactos de lectura tradicionales para rearmarse de nuevo como artefacto único, máquina soltera, miniatura ultraligera vomitada por la cadena de reproducción de un mundo industrial y acelerado, que parece más interesado en el proceso de montaje –la velocidad de publicación, el juego con el lector, el acto de la escritura automática como método novedoso y arriesgado, la fantasía y la realidad imbricadas sin fisuras– que en el producto final, es decir la (gran) obra de arte.



Al amparo de esta llamada “mala escritura” se presenta con insistencia una de las escritoras airianas, según el juicio de Jesús Montoya (2011), quien ha mostrado una genealogía argentina de la literatura mala que viene desde Roberto Arlt, pasa por Copi, alcanza el cénit en Aira, para dejar, como últimos herederos a autores actuales como Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega) o quien aquí traemos: Dalia Rosetti (Fernanda Laguna), cuya huida hacia adelante alienta una prosa de la improvisación. “Rosetti es delirante, fresca, avanza casi sin mirar atrás, pero no por un concepto intelectual, como pensaría Virgilio Piñera, sino por un atolondramiento que se vuelve extraña prepotencia del hacer y del vivir con todo” (Cucurto 2007). Esta huida hacia adelante aireana consigue esbozar un ritmo e imprimir una velocidad al relato en el que las escenas avanzan sin pausa como en una película delirante.

En algunas de las obras de Rosetti, como las nouvelles incluidas en *Me gustaría que gustes de mí* (2005) ya se percibe esa ligereza (más bien queremos indicar velocidad y vértigo) a la hora de transcribir argumentos, mediante un lenguaje marcadamente coloquial, rioplatense y que encuentra su nicho de acción en bares, la calle o situaciones cotidianas. En *Durango reverdeciente* se desarrollan fantasías eróticas de corte punk que remiten a *La prueba* de Aira o al cuento “Muchacha punk” de Rodolfo Fogwill. Aunque a diferencia de estos dos antecedentes, los trabajos de Rosetti acusan el marchamo de la autoficción, lo que implica una lectura ambigua debido al juego de alteridades. Por un lado porque así la carga irónica se acentúa y, al mismo tiempo, los elementos imaginativos, oníricos o incluso limítrofes con lo fantástico cobran un matiz peculiar ya que subrayan la presencia virtual de la

narradora-escritora que los enuncia, y a su vez, en contrapartida, esta presencia autorial aumenta el grado de incertidumbre en favor de una recepción fantástica. La escritura de Rosetti es escurridiza y resumir sus argumentos resulta complicado, ya que “La surreal y dadaísta acumulación de escenarios y acciones se produce en una sucesión de imágenes veloces al hilo de la narración en presente” (Montoya 2011: 30).

En *Sueños y pesadillas* (2016) la narradora, quien comparte identidad con la autora (homonimia y oficio de escritora), viaja como una suerte de Alicia adolescente a través de los espejos oníricos de la irrealidad y el deseo, traspasando distintos ámbitos, casi como si fuesen pantallas de un videojuego, en los que lo divino y lo carnal instauran un mundo alucinante pero dicotómico, marcado por una santidad de cartón piedra y por la promiscuidad. Esta dicotomía se percibe en la enunciación de un universo cristiano divino-religioso/urbano-erotizado (que nos recuerda al propuesto por Francisco Umbral en *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*) en el que las santas se hacen pasar por madames de burdel que hablan con acento bonaerense, rebajando lo espiritual a materia lúbrica. También se aprecia esta dualidad en el lenguaje, que, como explicábamos más arriba, busca reflejar lo banal del mundo contemporáneo, pero también tiene accesos de intimismo que encuentran en la poesía un cauce lírico de expresión universal. Así, el amor y los deseos transitan por las páginas de esta autoficción onírica en la que Rosetti recorre palacios celestiales, playas o bares idealizados en los que la atmósfera de ensueño esquiva los protocolos realistas de lectura. Los personajes son santas, presencias fantasmales, niños-robot malvados y etéreos, pero también antiguas amigas olvidadas/recordadas de la infancia de

la narradora Rosetti con las que comparte cervezas y una sexualidad desinhibida. En la búsqueda del deseo le es dada una varita “mágica” defectuosa que acabará siendo destruida porque en realidad (parece que aquí estuviese presente la sombra de Aira) se trataba de un niño robot maligno.

Todo es absorbido por el torbellino de la ficción pura, como le indica la narradora a uno de los personajes de libro: “todo lo que narro en ellos [mis libros] es ficción” (Rosetti 2016: 63), afirmación paradójica si observamos que el receptor del mensaje no es otro que un personaje de ficción que cree reconocer a otro personaje, es decir, a la autora ficcionalizada. También, en las últimas páginas del relato reconoce su incapacidad para moverse debido a que la “escritura” le ocupa todo su tiempo. Es en estos juegos fronterizos, que trastornan los límites de lo inventado y lo autobiográfico donde la dimensión autoficcional resalta con inusitada brillantez. Esa defensa de lo fantástico se vuelve a repetir en distintas ocasiones, por ejemplo cuando se especula que todo esté, como en un relato de Borges, dentro de la imaginación de Dios y que por tanto, cabe la posibilidad de que “nosotras también lo estemos”, para, acto seguido, rematar: “No es un sueño, somos seres tan reales como la fantasía de cualquier ser” (Rosetti 2016: 35). Esta es la sensación que produce la lectura de *Sueños y pesadillas*: que estamos leyendo la escritura automática de alguien que sueña, en este caso Rosetti, y que a vuelapluma de su dictado convierte la materia onírica en poesía indeterminada que se reproduce a sí misma, casi por generación espontánea, “por una circunstancia inexistente hasta que ocurre, por primera vez en la vida, ¡y a través de la novela! ¿Una casualidad, o un hecho casi sin importancia?” (Cucurto 2007).

El yo poético de Rosetti, como voz interior, se fusiona con la primera persona narrativa en este relato de aventuras al que accede por la chimenea de un colegio de monjas. A partir de ahí descubrirá que el mundo que le espera se parece al suyo pero no lo es. Hay una construcción autoficcional fantástica que apela más a una estética de lo poético y lo mágico que a una fantasía fronteriza con la realidad. Pero este universo mágico-lírico es subvertido y “basurizado” por una puesta en escena veloz que imita las imágenes vertiginosas del videoclip (Montoya 2011: 30). La prosopopeya rosettiana, como la de Aira, sirve para dar forma a un personaje inanimado y miniaturizado que se viste y habla como su autora, pero que al ser trasvasado al limbo del papel reaparece ante los ojos del lector como una irrisoria figura del cómic (o mejor como un héroe de cuento de hadas con final feliz), de una cinta de serie B o los modelos serigráficos de Warhol, en los que la copia tiene el mismo valor que el original y, en el fondo, lo que se pretende es sustituir al original por su avatar (onírico y lascivo, en este caso). El escritor es denigrado por sí mismo a propósito. Y si el hombre común tiene una oportunidad de elevar el vuelo en busca de sus sueños, el escritor está condenado a hundirse en su propia ficción. La fuga literaria resulta entonces inoperante:

Escapar es una de las cosas más lindas del mundo. Los animales y las personas huimos hacia arriba ¿para qué? ¿Para tener nuestra última posibilidad de volar como en los sueños y caer con suerte en un tacho de basura mullido? Ir para arriba y lo nuevo siempre gana...por lejos. Aunque los escritores huyan hacia abajo (Rosetti 2016: 65).

¿Cómo escapar, entonces, de los propios sueños que alguien ha fabricado, sobre todo cuando en estos sueños (y pesadillas) el protagonista es una misma? “Desde que estoy aquí me es imposible pensar en otro estado que no sea inventarme” (Rosetti 2016: 90-91), es decir, nada hay que escape con vida de las fauces de la imaginación. En este simulacro, entendemos que no se trata de imitar la realidad, ni siquiera de suplantarla, sino de reconstruirla desde la vigorosa consciencia del sueño: “Yo deseaba cambiar el mundo para poder escapar de la muerte. Y ahora que he escapado de ella no distingo la vida. Soñé siempre en un cuento ahora que podría inventar cualquier cosa, no sé qué elegir” (Rosetti 2016: 91). En la misma autoconstrucción de un yo fantástico anida la derrota de la insatisfacción. El deseo consumado de la imaginación deviene en fracaso, quizá porque la irracional niña del cuento contrasta con la verdadera narradora-Rosetti en que esta última es consciente de la pérdida de la inocencia que la vida real impone. La Alicia/Rosetti de ficción, como la niña del cuento de Lewis Carroll, no sabe dónde está, niega tener claro en qué mundo se halla pero parece feliz. Sin embargo, a medida que avanza en su viaje de autodescubrimiento el exceso de fantasía anula la improvisación de la realidad y la capacidad de ejercer poder alguno sobre la materialidad de la existencia. El peaje a la fantasía, por tanto, no es inocuo, ya que vivir en un universo de ficción obliga a Rosetti a despojarse de su propia identidad: “desde que atravesé la chimenea perdí las tres cosas que más me importaban o las cosas que más creía necesitar. La realidad, mi yo interior y ahora la capacidad de atesorar las cosas” (Rosetti 2016: 123).

En estos dos últimos casos de autoficciones fantásticas hispanoamericanas se polarizan dos procedimientos dispares: el relato

fantástico de terror, por un lado, y la fantasía imaginaria de estética aireana en el caso de Rosetti. Se puede evidenciar el cambio de signo, que avanza desde una poética de lo fantástico puro iniciada por Borges hacia un desdibujamiento de los géneros cada vez más libre. Esta última fase de la autoficción hispanoamericana, como veremos en los autores siguientes, estará marcada además por la ironía y por la tendencia a simular la realidad en lugar de tratar de subvertirla. Así, tras ofrecer un marco general de las autoficciones fantásticas en Sudamérica, y comentar algunos casos concretos, pasaremos a estudiar más detenidamente las obras de César Aira y Mario Bellatin. Hemos elegido estos dos autores porque nos resultan dos de los más claros ejemplos de escritores cuya gran parte de su poética se basa en la construcción de historias fantásticas en las que ellos mismos se insertan como personajes mediante variados y originales procedimientos. Aunque, como hemos visto más arriba, hay otros autores españoles e hispanoamericanos que autoficcionalizan en clave fantástica, ninguno como Aira y Bellatin posee una obra de estas características tan extensa. Además, este amplio corpus nos permite abordarlos y plantear una teoría de la autoficción fantástica aplicable a otros autores.

## 7. CÉSAR AIRA Y EL JUEGO INCESANTE DE INVENTARSE A SÍ MISMO

Para profundizar en la obra del escritor argentino César Aira, nacido en Coronel Pringles en 1949, parece conveniente realizar un previo balance del corpus crítico que existe sobre su obra. Este es ingente, y se centra en gran medida en procedimientos escriturales, estilísticos y narrativos (por ejemplo el de Sandra Contreras 2002); en la heterogeneidad de géneros (Mariano García 2006) u otros aspectos narrativos de su estética y poética (Pablo Decock 2014; Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard 2005). También hay artículos, entrevistas y ensayos del propio autor en los que reflexiona sobre su propia escritura y procedimientos estéticos, y que son ineludibles para comprender su poética. Sin embargo, el corpus crítico destinado a analizar su autoficcionalidad y recursos metaficcionales es más reducido. Estos trabajos suelen centrarse en la constante (aunque en ocasiones paradójica) presencia del autor en sus novelas, en los vínculos entre autoficcionalidad y relato autobiográfico o en la construcción de una figura de autor. Pablo Decock, en *Las figuras paradójicas de César Aira: un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración* (2014), dedica un capítulo a analizar algunas obras autoficcionales de Aira, tanto autobiográficas como fantásticas, siguiendo la terminología de Colonna. La tesis doctoral de Alexandra Saavedra Galindo (2015), reparte su estudio entre la metaficcionalidad y la autoficcionalidad del autor bonaerense. Una segunda tesis por Djibril Mbaye (2011) dedica un capítulo amplio al “Yo aireano” como una de las líneas temáticas que vertebran su obra.

No obstante, no existe hasta la fecha ningún trabajo extenso que se ocupe de la autoficción fantástica aireana de forma general y panorámica. Los

ensayos de Manuel Alberca, Patricio Pron o Kristine Vanden Berghe, centrados en esta temática, son reducidos y tienen en consideración tan solo la más famosa de sus novelas, *Cómo me hice monja*, soslayando el resto de ficciones fantásticas del yo aireanas, como *El juego de los mundos*, “El cerebro musical”, *Madre e hijo* o *La serpiente*. En este sentido el presente es el primer trabajo de investigación que presenta un estudio completo y pormenorizado de la autoficción fantástica de Aira, por un lado, y la inserta en una tradición, por otro. Aunque también hemos contemplado otras *apariciones puntuales* que hace Aira en varias de sus novelas fantásticas (mediante la metalepsis o autoficción fantástico-especular), ya sea siendo nombrado por alguno de los personajes o como “actor secundario” sin peso alguno en la trama.

Así, este es el primer estudio que analiza la autofiguración aireana desde los protocolos de lo fantástico.

## **7.1. LA ESCRITURA INFINITA**

Antes de emprender el estudio de la autoficción fantástica en la obra de César Aira resulta oportuno realizar un análisis general de su procedimiento escritural, el cual condiciona de manera notable su estética, y por tanto, su forma peculiar de autoficcionalizar. Después estudiaremos brevemente cómo lo fantástico vehicula gran parte de su poética y por último analizaremos su obra desde los parámetros de la autoficción menos realista, paso necesario para poder después examinar sus obras autoficcionales fantásticas.

El acercamiento a la ingente obra del escritor argentino César Aira es siempre provisional y limitado. Es Aira un autor extremadamente prolífico, que da la imprenta unas dos o tres novelas por año. Novelas, en su mayoría



breves, cuya extensión responde a un procedimiento de escritura determinado. Además, hay un juego de emborronamiento/proliferación del propio autor, extendiendo y diseminando sus publicaciones en distintas editoriales (Mondadori, Eloísa Cartonera, Beatriz Viterbo, Mansalva...) en un país y otro: “Esa heterogeneidad, esa voluntaria dificultad para hacerse perder la pista deviene en una cuestión intra, pero también extratextual, propia de una literatura que trabaja con la atingencia y la inasibilidad” (Ríos Baeza 2014: 88). La sucesión incesante de publicaciones es percibida como notas sueltas, retales, como “una colección de ocurrencias descoyuntadas que la literatura reúne como si fuese un bloc de apuntes” (Speranza 2006: 300). Esta intencionalidad dispersora también la ha expresado el autor en diversas ocasiones, delegando así en el lector un papel activo, siendo este el responsable de ir en busca de la obra y no esta la encargada de salir al encuentro de sus lectores. La estrategia, según Julio Premat, le sirve a César Aira para construirse una “figura de autor” peculiar. Julio Premat habla de un “*efecto Aira*, hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensas y paradójicas reflexiones metaliterarias, y sobre todo, de una figura de autor” (Premat 2009: 240).

Como habíamos argumentado anteriormente, también el procedimiento aireano de velocidad creadora influye y configura la propia obra. Según él mismo explica en una entrevista:

Mis finales no son tan buenos, y muchas veces me los han criticado, con razón, porque son un poco abruptos. Y yo he notado que a veces me canso o quiero empezar otra, y termino de cualquier manera. A veces me obligo a poner un poco más de atención y hacer un buen final (Duarte 2009).

O bien cómo lo ha entendido Sandra Contreras, una de las primeras estudiosas de la obra de Aira: “desenfreno creciente de la acción acelerándose hacia la catástrofe” (Contreras 2002: 21).

Dichos procedimientos, como vemos, inciden en la conformación de los propios libros; sus argumentos, sus finales precipitados y el ritmo cambiante del relato –irregular, la deliberada praxis de una “literatura mala”–, en definitiva, demarcan su estilo, y de algún modo parece repensar la máxima de Oscar Wilde, quien señalaba que la vida es demasiado importante para tomársela en serio, para sentenciar que “la literatura es demasiado importante para tomársela en serio”. Esta aceleración produce la impresión de catástrofe, *irrupción*, finales que no se prepararan (Laddaga 2007: 123), y por tanto la imagen de un escritor “que pierde el control y el rumbo y no resulta del todo bien: el efecto de que por momentos, y en relación con la composición de la obra la novela se malogra” (Contreras 2002: 127).

El ritmo vertiginoso de producción es decisivo para entender su obra y su autoficcionalidad. Es trasladado a la propia escritura, como explica Jesús Montoya: “La narrativa de Aira nos sitúa en el territorio del vértigo, un vértigo en la escritura y en la publicación, que se aceleran a partir de fines de los ochenta llegando a aparecer desde entonces de tres a cinco novelas por año (...) Aira satura el mercado literario, publicando sin corregir, en una «huida hacia delante»” (Montoya 2010: 138-139). Se le atribuye a uno de sus maestros, Osvaldo Lamborghini la irónica sentencia de: “primero publicar, después escribir”. Este procedimiento, por lo demás ilógico, cifra una ansiedad escritural que en Aira deviene parte de su poética, y que nos parece más que relevante para acercarnos a su obra autoficcional.

En su haber se cuentan más de cien libros. Colecciones de cuentos, ensayos sobre arte, misceláneas hechas de fragmentos de ideas, dietarios o volúmenes críticos dedicados a singulares autores tan dispares como Copi, Alejandra Pizarnik o Edward Lear...; incluso un heterodoxo *Diccionario de autores latinoamericanos* (2005). Pero el grueso de su producción se lo debemos a novelas cortas. No obstante, con los ensayos sobre distintos escritores que le preceden, como hiciera Borges, construye un canon propio y por lo tanto una identidad literaria singular y un posicionamiento en el ámbito literario contemporáneo. Es ésta otra forma de autoconstruirse e incluirse a sí mismo en un canon particular: “Aira está escribiendo lo que Sandra Contreras llamó «la novela del escritor», una serie de ensayos sobre sus precursores; verdadera filiación genealógico-mítica” (Audran 2014). Resulta curioso a este respecto que todos los escritores que César Aira reivindique –Copi, Pizarnik, Lamborghini...– estén muertos o exiliados (Speranza 2006: 293). En este sentido, la autoconstrucción de la personalidad de César Aira va más allá de sus “novelitas”. Se puede rastrear en entrevistas, conferencias y otros textos no narrativos cómo el escritor bonaerense extiende su autfiguración a otros segmentos. Sus “códigos autorreferenciales han rebasado con creces las lindes intratextuales para abrir una vastísima brecha autoficcional (ensayos, entrevistas, ediciones, diccionarios)...” (González Álvarez 2015: 219). También lo ha explicado con gran lucidez Julio Premat, quien comparte la idea de que Aira construye su *figura de autor* mediante la proliferación de ensayos (en los que a la vez que visibiliza un canon, invisibiliza otra parte de la tradición), eventos públicos, ediciones... (Premat 2009: 249).

Esta fecundidad por parte del autor ha complicado, como apuntábamos al principio, la tarea de un estudio en conjunto de su obra, y ha condicionado su recepción, “poniendo en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética” (Premat 2009: 240). Paradójicamente, en los últimos años, el corpus crítico concerniente a la ficción aireana ha parecido imitar el mismo estatuto de prolijidad y se ha multiplicado. El propio autor subraya esta brecha entre su obra y la crítica en una entrevista en Diario Perfil: “las novelas que he escrito son el desliz más profundo a cualquier teoría porque en cada una cambio de estilo, y cambio de ideas” (Gustavo López 2007).

## **7.2. EL PROCEDIMIENTO: ENTRE VANGUARDIA Y CANON PERSONAL**

César Aira ha manifestado en numerosas ocasiones su intencionalidad innovadora, aunque tampoco ha dudado en cuestionar los logros de las vanguardias, que, según él, por definición, están condenadas a agotarse (Aira 2014b: 75). “Todos mis libros son experimentos. Son pensados como tales, pero no se trata de experimentos hechos con la seriedad metódica de un científico sino con la seriedad ametódica de un sabio loco o de un niño...” (Alfieri 2008: 21). Este afán experimentador hace su recepción lectora una experiencia polívoca, que se presta a interpretaciones en las que se acumula una suma de “procedimientos y de estrategias discursivas heterogéneas con el objetivo de entender a esta como una «suma de sensibilidades»” (Ríos Baeza 2014: 154).

Se ha relacionado, y con razón, la obra de Aira (aunque él se autodenomina más bien vanguardista, deudor del modernismo), con el posmodernismo. En efecto, a pesar de la fisionomía inclasificable de su corpus literario, estamos de acuerdo con Jesús Montoya cuando arguye que en su

obra se perciben “tres de sus rasgos clave: la metaficcionalidad, la ironía y la preocupación por las relaciones entre ficción y realidad derivadas de la omnipresencia del discurso audiovisual y su influencia en la construcción de lo que entendemos por realidad” (Montoya 2010: 138). No obstante, no debemos confundir o intercambiar ironía por humor. Aunque algunas situaciones, por absurdas, puedan provocar hilaridad, el resultado no es buscado, sino más bien un efecto colateral que emana de la conjunción de una puesta en escena del absurdo en contraste con el tono neutral con el que se expone. En Aira los recursos tratan de evitar el efectismo. “El humor a mí me sale un poco involuntariamente y a desgana, contra mis propósitos (Alfieri 2008: 16). En el libro de 2005 *Cómo me reí* construye una reflexión, en un tono confesional y autobiográfico, sobre el efecto de humor, para él detestable, que sus libros provocan en los lectores. Arranca así *Cómo me reí*: “Deploro a los lectores que vienen a decirme ‘que se rieron’ con mis libros” (Aira 2005: 7). El libro, paradójicamente, deviene un artefacto irónico autoparódico.

Todos sus libros son experimentos arriesgados, en busca de lo novedoso, explica en una entrevista recogida por Carlos Alfieri. Parafraseando la famosa cita de Baudelaire: “Ir hacia delante y siempre en busca de lo nuevo”. En este sentido, en su ideario literario antepone la originalidad, incluso lo “inejemplar”, lo “anormal” a la calidad intrínseca del producto literario. Razona César Aira a este respecto que ya hay demasiados libros buenos, que es mejor gastar la energía en hacer algo nuevo (Alfieri 2008: 29). Del mismo modo se ha manifestado en su libro autobiográfico *Cumpleaños* (2001): “En la literatura, sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir

algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes (Aira 2001: 76). Para Aira “la novela es una región sin fronteras donde, a través de la expresión directa (ensayo, reflexión, comentario...) o indirecta (ficción), se puede expresar libremente su visión del mundo. La literatura es para Aira libertad de crear, de conjugar, de mezclar, y de mestizar formas e ideas” (Mbaye 2011: 95); un laboratorio en el que cobra gran relevancia el procedimiento en sí mismo.

Sin embargo, el propio autor es consciente de la imposibilidad o dificultad de pergeñar una obra original, incluso se pregunta si no es toda obra un pastiche, en cuanto “un discurso no mediado por otro discurso no puede tener ningún valor estético” (Aira 2014b: 70). Como dijera Enrique Vila-Matas, siempre se escribe detrás de otros, sentencia que reformula el conocido adagio de Eugenio d’Ors: “Todo lo que no es tradición es plagio”. Máxima por lo demás nada original puesto que también la formularon autores clásicos como Terencio. Todorov, citando a Northrop Frye, incidía en este mismo juicio: “Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar... En literatura, la expresión de sí mismo es algo que nunca existió” (Todorov 1998: 12-13). Y en este sentido Aira se muestra consciente de que la originalidad no se basa en no repetir sino en repetir mejor, crear su propia obra de arte basada en procedimientos. Los grandes artistas del siglo XX, defiende Aira, no son aquellos que crearon obras sino procedimientos (Aira 200b: 67). Es aquí donde regresamos a la idea anteriormente expuesta respecto a la poética aireana que considera la construcción de sus textos como experimentos, procesos en busca de nuevas experiencias estéticas y lúdicas.

Aira no indaga la realidad ni plantea con sus juegos literarios una exposición mimética del mundo, no respeta el verosímil histórico, psicológico o

genérico al que se adscriben las narraciones convencionales (Speranza 2006:301). Algo, en todo caso, inadmisiblemente, como sostiene Todorov, de nuevo al recoger los rasgos de la teoría de géneros expuesta por Frye: “El texto literario no mantiene una relación de referencia con el ‘mundo’, como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; solo es ‘representativo’ de sí mismo” (Todorov 1998: 12). Doležel también propone su teoría de Mundos Posibles como una respuesta al agotamiento de la mimesis como teoría de la ficcionalidad (en Domínguez 1997: 76). Estas observaciones son pertinentes aquí para poder comprender los mecanismos autoficcionales aireanos y así arrojar luz sobre su peculiar forma de autofiguración, es decir, a la manera en cómo el autor se inscribe a sí mismo en sus fantasías.

Así, su imaginario es fantástico-surrealista, y aunque sus historias estén, a menudo, inscritas en un universo parecido al nuestro, surgen elementos que lo desmoronan, lo desbaratan, lo transmutan en fantasmagoría y contradicen toda lógica natural. El relato autoficcional aireano es, de hecho, antirrealista y participa del simulacro, y todos sus actantes son también simulacros. En las obras de Aira los personajes (el propio Aira incluido) indagan de manera infructuosa sobre su identidad pero solo se topan con la identidad fragmentada del sujeto posmoderno que se presenta como parodia. Aira se busca, o hace como que se busca, pero tan solo halla un espejo borroso cuya imagen está distorsionada.

Aira juega al desconcierto, a la autorreflexión paródica, a la *metanarración incesante*, a la autonarración que se desarrolla en un movimiento rizomático. El argumento es siempre secundario. Su discurso, una voz pensante que disfraza el ensayo de novela, suele sostener y apropiarse del

texto, haciendo que su argumento pase a un segundo plano. No obstante, esta fórmula ensayística está barnizada por la ironía. Como él mismo explicó en una entrevista al periódico *ABC*:

Mis «novelas» (pongámosle comillas porque, en realidad, nunca escribí novelas de verdad) están llenas de teorías, científicas, sociológicas, económicas, que pienso en serio pero las expongo en marcos narrativos surrealistas para desalentar a los que quieran refutarlas con argumentos serios. Yo diría que son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco (Martín Rodrigo 2015).

En este sentido indica Julio Premat respecto a Aira “un escritor es una proliferación de teorías, de teorías falsas, de ejemplos falsos, de una falsedad que no remite a lo auténtico sino a la ficción” (Premat 2009: 240). No cabe duda de que un procedimiento que ha encontrado el autor actual para teorizar sobre su propia obra, sobre la ficción y otros temas literarios es la autoficción ya que “al retratarse dentro de su propio texto, el novelista encuentra, entre otros, un espacio oportuno para exponer en la teoría y en la práctica su concepción subjetiva de qué es la literatura” (Toro 2017: 81).

El mundo, en el texto aireano, cobra un estatus de irrealidad, deviene simulacro, teatro y sus criaturas, títeres y fantasmas. Lo fantástico (o neofantástico) funciona como reflejo y, a la vez, retórica de deconstrucción de la realidad. Una propuesta antimimética. “La narrativa de César Aira recoge el testigo de Borges y la tradición irónica y fantástica argentina. No quiere describir qué hay del otro lado del espejo, sino poner de manifiesto el espejo a través del cual miramos el mundo, ya que el mundo no tiene un sentido objetivo” (Montoya 2005). Contreras en su ya clásico ensayo *Las vueltas de*



César Aira también emparenta a este con su coterráneo Jorge Luis Borges. Respecto a su novela *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998) declara que

lo tiene todo de la literatura borgiana ... Con 'la exigencia total del todo', podría decirse, el método del Dr. Aira concentra y pone a funcionar, en su primera y única actuación, *el mundo total borgiano: Funes y la memoria instantánea, El jardín* y los mundos alternativos que se bifurcan, *La biblioteca de Babel* y la Enciclopedia, *El Aleph* y el Universo (Contreras 2002: 272).

El mismo Aira confiesa que tras los cómics su influencia más fuerte como lector fue Borges: "De ahí [los cómics] pasé a Borges. Esas maravillosas historias me habían preparado para el goce y el ejercicio de la literatura" (Aira 2014b: 47). En las fantasías yoicas de Aira, de hecho, parecemos vislumbrar ese eslabón (secreto) entre la alta literatura personificada en Borges y la literatura popular representada por la novela comercial y el universo del cómic. Aira escribe autoficciones disparatadas que invocan el fantástico delirante de los tebeos pero también despliega un yo pensante con una voz intensa, cargada de saber y juicio; es decir, muy borgeana. En este sentido, Aira es un posmoderno.

A pesar de todos los elementos que afluyen en la poética aireana, su prosa es diáfana y sin excesivos barroquismos, si obviamos algunos de sus libros iniciales, como *Moreira* (1975). Premat ha constatado el paradójico efecto que se produce al combinar esa querencia por *seudoteorizar* con una prosa tan legible: "La engañosa sencillez de los relatos se encuentra dinamitada por la proliferación y la digresión, por una función atribuida a la imaginación que

desafía cauces o sistemas” (Premat 2009: 246). Las digresiones y la afluencia de estereotipos funcionan como rizomas en la obra de Aira, es decir, sin un centro definido y explotando “esa tendencia a la multiplicidad, a la proliferación y a una estructura ajerárquica” (Decock 2014: 57). Así, el conjunto de su obra se puede entender como una reflexión constante, una escritura sobre la propia escritura (la autobiografía de un escritor que está escribiendo) y también sobre los límites entre vida y ficción, sobre la (su) realidad. En definitiva, una escritura llevada a sus extremos dentro de la escenificación misma que supone el acto literario: “César Aira teatraliza esas escenas literarias puras o, es igual, dramático-filosóficas, agigantándolas hasta hacerlas chocar” (Estrin 1999: 14). Desde Cervantes, pasando por el *Tristram Shandy* (1759-1767) de Lawrence Sterne, la novela postula una estética de la digresión. Lo digresivo es el rasgo esencial de la novela moderna, constituye “aquello que lo iría a diferenciar de los otros géneros, que le permitiría contener todos los géneros, y que le otorgaría su vitalidad” (Bravo 1988: 54). En este sentido, el yo que se autodibuja en las ficciones de Aira nunca es diáfano, ya que las digresiones coadyuvan a su dispersión, a su distorsión.

Respecto a su procedimiento estilístico, el autor argentino afirma en una entrevista: “Yo trato de tener un estilo o una prosa lo más llano, simple, transparente posible. En general nunca he hecho juegos de lenguaje,” (Alfieri 2008: 22). Él mismo ha hablado de la influencia de Kafka, a quien ha traducido, y cuyo estilo, como sabemos, es bastante neutro. “El sistema de Kafka se parece, *mutatis mutandi*, al mío, en cuanto a esa prosa neutra, tranquila, y ese paso a paso razonable que mantiene y que yo también intento mantener siempre” (Alfieri 2008: 23). Esta tensión entre estilo neutro y argumento

descabellado, como advertiremos, es uno de los marbetes aireanos. Así, dos de sus principales características –paradójicas pero no excluyentes– son la sencillez de la prosa y a la vez su propensión al disparate:

Aira concibe sus relatos como fábulas de impreciso significado, libres de cualquier restricción normativa o de imposiciones representativas de la doxa realista. Están regidos por un tácito ideario estético que aboga por la factura sencilla, casi plana, sin aparente elaboración, por la intención lúdica y por el rechazo de cualquier verosimilitud realista, lo que convierte a sus relatos en simulacros delirantes... (Alberca 2003: 335).

Aira, como Kafka, introduce con total naturalidad el sueño en la novela y consigue liberarla del imperativo de la verosimilitud. La literatura hasta Kafka ha buscado verosimilizar la ficción, tratando de equiparar el universo textual y la fantasía al extratexto. La novela, incluso la fantástica, anhelaba encontrar un referente externo para validarse. Kafka recrea, mediante una estética de la pesadilla, el absurdo infinito y una poética deshumanizadora que alcanza su representación máxima en la alegoría de una burocracia laberíntica, un universo sin referentes que logra el efecto contrario: ficcionalizar la realidad. Ahora, el mundo *poskafkiano*, resulta incomprensible y despoblado de deidades o referentes. El Dios cristiano, desde el *Quijote*, ya había empezado a abandonar este mundo (Lukács 2016: 132). Porque el mundo es irreconocible, recurrimos a nuestra subjetividad, necesitamos sentirnos como Gregor Samsa para explicárnoslo. La justicia que Dios impartía ha sido sustituida por una compleja máquina que nadie es capaz de entender. El intento, además, de acceder a esa instancia superior, como en el *Castillo*, deviene en un

desesperante y agotador ejercicio. Ya no indagamos en las respuestas esenciales que le den sentido a la vida: la realidad es un enigma y su reproducción (en el arte, en la novela) la complica más. El mundo *postkafkiano* está constelado por una serie de de “profetas” que dan fe de esta nueva realidad: los descendientes de Kafka. Entre ellos están Mario Levrero, João Gilberto Noll, Mario Bellatin y por supuesto, César Aira. Aira reconstruye las ruinas del castillo de Kafka y en él alberga misterios ridículos pero igualmente incognoscibles. Explora en primera persona los pasillos de instancias misteriosas pero todo acaba explotando en una burda pantomima. Las arquitecturas aireanas se asemejan más a castillos en el aire pero cuyos corredores funcionan como espejismos, simulacros, “alegorías diminutas”, relatos tramados con “materiales indigentes” (Laddaga 2007: 114) en los que el Yo es un fantasma ridículo.

Otra de las señas de identidad del autor argentino es su desapego a la construcción de personajes, “seres sin perfiles fijos, que se nos presentan como receptáculos recorridos por descargas” (Laddaga 2007: 115). Este desinterés, evidentemente, repercute, como veremos, en la construcción de su identidad narrativa en sus autoficciones. También en la desafección hacia la descripción de paisajes o la recreación de atmósferas al estilo clásico de la novela decimonónica.

Empezó a parecerme ridículo, infantil, ese detallismo de la fantasía, esas informaciones de cosas que en realidad no existen. Y sin rasgos circunstanciales no hay novela, o la hay abstracta y desencarnada, y no vale la pena. (...) El autor inventa un personaje, y para hacerlo actuar en la ensoñación consiguiente, la ensoñación -novela, tiene que

hacerlo caminar por una calle, o quedarse sentado en un sillón, entrar en una casa, seguir el vuelo de una mosca, sentir frío o calor, en ese momento ladra un perro, canta un gallo, la ventana está entreabierta, o abierta de par en par, o cerrada, la corbata es... verde...Muy bien, muy bien. Todo eso, y mucho más, hay que hacerlo, no queda más remedio. ¡Pero que lo haga otro! (Aira 2001: 98-99).

No son pocos los estudios que han subrayado este devenir en la poética aireana: “El mismo autor pringlense ha manifestado su incomodidad por ciertas necesidades inherentes a la narración como lo es la descripción o la psicología de los personajes a los que considera un mal necesario” (Ríos Baeza 2014: 71). En entrevista con Alfieri explica esa renuencia al discurso literario canónico, de tradición mimética y gusto por la psicologización de los protagonistas: “Yo nunca he intentado que mis personajes tomen vida. No me interesa esa cosa un poco de titiritero” (Alfieri 2008: 17). En este sentido, se desvincula de una tradición clásica, del *storytelling* tradicional, de los cuentos con peripecia, para reinventarse y convertirse en una máquina de escritura genuina, emparentado con las vanguardias del *Nouveau Roman*, los juegos escriturales de Queneau, Roussel o Perec y el grupo experimental Oulipo. No obstante, su proyecto no renuncia del todo al precepto originario de la literatura: contar historias. En cierta ocasión ha declarado que el cuento de hadas es su modelo.

La originalidad de Aira surge en realidad del impulso primario de la literatura: contar una historia, algo nuevo, algo distinto, una invención. César Aira aspira a ocupar el papel heredado por *Scheherezada*, una máquina de contar historias para entretener al sultán: los lectores, y

convencerles que aquello que se les cuenta es siempre algo novedoso (Ríos Baeza 2014: 80).

Sin embargo, contar historias es en Aira una actividad con la que liberar el yo de las ataduras de la realidad, una experiencia maquínica, pulsional, destinada a explorar a través de sí mismo el límite de la escritura, un límite, que por fuerza, ha de rebasar la realidad para frecuentar lo insólito.

Aunque Osvaldo Lamborghini se cuenta como uno de los autores que ha influido en la prosa y el estilo de Aira, hay que matizar esta cuestión, al menos en lo que respecta a nuestro estudio del autor. La prosa de Aira no se aviene a los barroquismos y excesos de Lamborghini, a las excentricidades ortográficas de puntuaciones ni a la ruptura de la sintaxis que provoca una fractura mental/lectora, ya que como se ha dejado claro en este ensayo, el estilo aireano se caracteriza por ser diáfano y no prodigarse en exuberancias. En la prosa de Lamborghini se aprecia una ininteligibilidad programática, un estilo histriónico, provocador que se asemeja a la oralidad (Premat 2009: 154). El experimentalismo de Lamborghini es en Aira prácticamente nulo, y la tendencia a lo soez, lo lúbrico y a lo escatológico no condiciona nunca la lectura de las ficciones aireanas, como sí sucede en alguna obra, por ejemplo, de Rodolfo Fogwill o Rosetti. La estética camp de Aira está relativizada por su tendencia a ironizar y no goza de la agresividad que hay en la obra lamborghiniiana. Sin embargo, siguiendo las huellas de Lamborghini Aira se aproxima con su poética y procedimientos a la estética de esa “literatura mala”, que se opone al canon rioplatense de los grandes estilistas, los Borges y los Cortázar, y se afilia a las letras inejemplares y *outsiders*, más afín a Roberto Arlt, otro de los

autores a los que Aira ha reivindicado. Así detectamos que se privilegia el procedimiento y se devalúa la figura del “escritor-autor de obras maestras”, privilegiando el mito del autor a la producción de este. Lamborghini convierte la escritura en algo superficial, una producción de textos que se aproxima a la escritura automática, a la mezcla de texturas y discursos (lo culto y lo vulgar, por ejemplo), y que Aira retoma y redefine a su propia manera, sin alcanzar el estilo trasgresor, incluso obsceno, lamborghiniiano pero manteniendo esa fluidez casi clarividente que en ocasiones se aproxima a la poesía del disparate y que permite entender la escritura como un proceso continuo que va más allá del propio significado que implica.

Lamborghini, como después ha sucedido con Aira, también fue un escritor cuya figura de autor se ha visto sometida a un proceso de mitificación, primero a través de su propia vida (una muerte temprana, sus últimos años en el exilio, su controvertida personalidad, su estilo radicalmente rupturista) que dio lugar a una “fábula de su vida” hecha de anécdotas, a veces extravagantes (Premat 2009: 161), y que tras su muerte, Aira, como albacea literario, y otros autores jóvenes, trataron de restaurar y así construir la figura de este peculiar autor. En este sentido, parece que lo que Aira ha asimilado mejor de su “maestro” remite a esa autoconstrucción de una “postura de autor”, según la expresión de Jérôme Meizoz, y no tanto a su expresión literaria.

### **7.3. LA FANTASÍA AIREANA**

Tomando el término de “autoficción fantástica” de Vincent Colonna, Manuel Alberca ha incluido bajo su epígrafe algunas de las obras de César Aira, en especial la más comentada y representativa del autor: *Cómo me hice monja*. Pablo Decock (2009), acudiendo también a la tipología de Colonna, ha

analizado obras aireanas que se inscriben en este campo de la fantasía autoficcional, como *El congreso de literatura* (1997) y *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), novelas ambas cruciales en la creación de esa marca de autor polimórfico y autoparódico que es Aira. Más adelante comentaremos estas obras detenidamente, queriendo comenzar, ahora, por trazar una panorámica de su obra, de los elementos fantásticos que en ella destacan y cómo son elaborados y desarrollados dentro de un paradigma de la retórica autoficcional.

Para entender la pertenencia de la obra aireana en un estudio sobre la autoficción fantástica es conveniente remarcar el procedimiento lúdico del autor, el deslinde que se opera entre realidad y biografía, entre realidad y ficción. La actitud lúdica de transformarse en un títere, que sale y entra del escenario textual, en su propia función, es una constante en los textos de César Aira, y responde a un intento de ficcionalizar la realidad y a la vez a una estrategia novelesca particular. El desinterés por crear personajes, que anteriormente señalábamos, paradójicamente le condujo a la utilización de seres reales, incluido él mismo, como confiesa en una entrevista:

Yo encontré, desde que empecé a escribir, que era mucho más efectivo y gratificante para mí describir simplemente a alguien que existía, a un amigo, un pariente, un familiar (...) ahora, eso se presta a ciertos sentimientos ofensivos por parte de los damnificados y entonces empecé a incluir en mis novelas a un personaje que se llama César Aira, al que describo con mis rasgos personales, pero que es mucho peor que los otros personajes, ya que es un degenerado, en fin, tiene todas las anticualidades posibles (Brito 2005).



Aira es, como vemos, un personaje (que se llama César Aira) creado por sí mismo, pero “degenerado”, como lo son muchas de sus criaturas. Personaje inestable que muta de obra en obra y que, previsiblemente, nunca es él mismo. Nuestro autor “se introduce en sus ficciones, participando en una suerte de ‘eternas aventuras de Aira’, mutando, viajando en el tiempo, fragmentando su biografía ficcional en los límites más extremos de su cartografía novelesca” (Mbaye 2011: 326).

Así no nos resulta difícil encontrar en sus propuestas de factura autoficcional situaciones imaginarias que están más cerca del universo de lo fantástico que de la propia realidad factual. A veces, como ocurre en *El congreso de literatura* (1997) o en *El juego de los mundos* (2000) el relato participa de una ciencia ficción peculiar (en realidad una *anticiencia-ficción*, en cuanto a la constante subversión del género, reciclando y abusando de los tópicos que lo determinan), en la que los marcadores del género parecen servir más para desestabilizarlo que para sostenerlo. Los experimentos genéticos, por ejemplo, de la novela *El congreso de literatura* son el motivo central de la trama, aunque todo resultará un disparate y un fracaso de dimensiones grotescas y cómicas. En otra novela como *El mármol* (2011) también se produce el encuentro de su protagonista con unos visitantes de otro mundo extraterrestre, esta vez, camuflados como chinos que se esconden en tiendas por todo el mundo. Los dispositivos, artilugios y experimentos seudocientíficos abundan en la obra aireana y consolidan una poética de lo fantástico apegada a la estética del absurdo y la bufonada.

En otros relatos, la ciencia ficción es solamente una referencia sin demasiada relevancia en el transcurso de los acontecimientos diegéticos. Por citar un ejemplo, en *La mendiga* (1998) hay un momento al inicio de la novela en el que la protagonista es capaz de arrojar rayos por los ojos para defenderse de unos enanos que la atacan. En *La serpiente* (1997) aparece un cyborg (que resultará ser un clon artificial del propio autor) o en *Un sueño realizado* (2001) hay quien lanza proyectiles desde un microondas. Como se ve, estos elementos de la ciencia ficción están más en consonancia con la literatura *pulp* –son interesantes el estudio de la obra de Aira vista como “literatura mala” en *Averías literaria. Ensayos críticos sobre César Aira* (2014) y la tesis de Mariano García, quien explora las consecuencias que resultan en la hibridación de géneros–, el cine de serie B y el cómic que con la ciencia ficción clásica o “seria”. El propio autor ha declarado este género literario, en concreto la novela gráfica, como una de sus principales influencias: “¿La principal influencia en mi vida de escritor? Las historias de Superman, de los años cincuenta y sesenta. Ahí está todo lo que yo después quise hacer escribiendo” (Aira 2014b: 46).

Como se puede desprender de lo expuesto anteriormente, la obra de Aira está marcada por un tono irónico que provoca que el efecto fantástico se diluya en gran medida y, si bien se perciben atmósferas delirantes e incluso de nebulosidad onírica, la vulneración de la realidad que genera el fantástico no llega a ser una de las marcas más definidoras en la narrativa aireana. Como explica Aída Nadi Gambetta Chuk

a diferencia de la archiconocida propuesta de la doble lectura del relato fantástico, según Tzvetan Todorov (la

lectura literal o fantástica versus la lectura alegórica o interpretativa), los textos de Aira fluctúan coherentemente entre lo fantástico y lo paródico, denegando la propuesta dicotómica de Todorov (Ríos Baeza 2014: 21).

Esto no quiere decir que no se produzca tal efecto o que la novela se comprometa con una lectura principalmente realista. Pero sí que es cierto, que según la interpretación que le procuremos al texto, podemos encontrarnos o no ante un relato fantástico. Como ha señalado Jesús Montoya, a través de una arquitectura realista Aira logra la simbiosis de un espacio temática y formalmente realista “con otro espacio, ora fantástico, ora surrealista, que interfiere en el primero, bien a su término, bien en iluminaciones o pasajes de mayor intensidad efrástica ubicados a lo largo de las novelas” (Montoya 2010: 140).

A veces nos hallamos con analogías con algunas literaturas del absurdo, género que, a pesar de sus desemejanzas, tiene mucho en común con el fantástico (Campra 2008: 133), en tanto ambos funcionan como trasgresores de la realidad y problematizadores del lenguaje, entendido este (el lenguaje) como instrumento para designar el mundo. La similitud de lo absurdo con lo fantástico es percibida también en la medida en que en ambos géneros “se produce la supresión o alteración de la ley causa-efecto” (Roas y Casas 2016: 120-121) que rige nuestra realidad. Ejemplos en este sentido, es decir, literaturas del absurdo que son limítrofes con lo fantástico, se pueden también encontrar, además de en César Aira o Mario Bellatin, en autores como Franz Kafka, Javier Tomeo, Julio Cortázar o Boris Vian.

Lo fantástico en Aira, por tanto, es uno de los tantos resortes que animan su polisémica escritura y nunca la norma predominante. Al igual que en los relatos clásicos de género, las “novelitas” de Aira, como él mismo las refiere, parten de una situación enclavada en la realidad más trivial para degenerar en situaciones desbordantes, en las que lo racional es abolido por su propia lógica interna, que se articula desde un discurso suedocientífico, absurdo y delirante y, siempre, antagónico a la representación mimética del mundo, “porque su realidad no tiene otro ordenamiento que la fuerza de lo imposible que es lo literario puro” (Estrin 1990: 13). Poco interesa al autor bonaerense la realidad, como ha expresado por escrito y expuesto en más de una entrevista o conferencia, refiriéndose a la libertad que el hecho literario le proporciona:

El poder hacer lo que uno quiera, lo que no puede hacer en la vida real, porque evidentemente hay límites. Cierta literatura que se llama realista y que se quiere realista y que no sale de ese realismo un poco machacón, ¿para qué eso? Si eso es la vida, eso tenemos que sufrirlo todos los días, ¿por qué no abrirse a algo distinto, teniendo la posibilidad? (Montoya 2004: 163).

Esta libertad escritural, unida a un desafecto por la realidad, por tanto, concluye en fantasía sin fronteras, fantasía delirante que se aproxima a todos los extremos: lo absurdo, lo ridículo, lo espectral, lo inverosímil, como dice uno de sus personajes en la novela *La liebre* (1991): “*La fantasía más descabellada creaba por ambos extremos, el del exceso y el de la falta, el malentendido constitutivo de la vida cotidiana*”. No obstante, las relaciones que se establecen

entre realidad y fantasía son siempre problemáticas en la obra de César Aira. Lo real es excesivo, desorbitado o como ha apuntado Laura Estrin, una “perpetuación hiperrealista” (Estrin 1999: 21). César Aira no solo renuncia a lo real, también al verosímil. Recordemos el inicio de la sarta de aventuras que componen la rizomática novela *El error* (2010): “Había una sola puerta, con un cartel encima que decía: ERROR. Por ahí salí”. Desde este arranque el lector es conminado a seguir al narrador a través de una puerta misteriosa de cuya naturaleza nada se aclara. A diferencia de ciertos relatos fantásticos en los que la vulneración de los límites es progresiva, en esta novela el “paso al otro lado” se efectúa desde el mismo comienzo. Sandra Contreras, por su parte, ha querido ver una predilección del autor por la invención sobre la ficción, por lo que “todo debe ser inventado” (Contreras 2005: 30). Decock entiende que el “realismo” aireano se basa principalmente en “un deseo del autor de expresar lo real y no en una verdadera posibilidad de representar de manera mimética la realidad en su obra”. Desde esta postura ya “no tiene sentido plantear el problema del realismo en términos de representación” (Decock 2007: 159). Los elementos realistas en Aira, en cualquier caso, son procedimientos, “pretextos” para que la obra pueda deslizarse hacia lo fantástico (Decock 2007: 160). Entonces, una lectura realista o mimética de la obra aireana es muy discutible y ofrece matizaciones, ya que, como también explica Pablo Decock, opinión a la que nos adherimos, la literatura de Aira es una “literatura de procedimientos”, que se acerca a “un *realismo fenomenológico* que siempre está desafiando los paradigmas espaciotemporales de la percepción y de la racionalidad humana” (Decock 2007: 160).

Aira ensaya con sus novelas un procedimiento, que afecta al relato, lo transforma en una simulación (de la realidad), para que el verosímil de la historia pueda avanzar “más allá de la frontera del realismo, hacia lo fantástico, lo grotesco, lo onírico, lo misterioso y la ciencia ficción” (Decock 2007: 160), desplazando lo real a un segundo plano. O más bien, suplantando la realidad por un exceso de realidad, por su propio simulacro, en el que la representación mimética de la realidad es sustituida por una imagen dinámica y kaleidoscópica de la realidad (Decock 2007: 165).

Para comprender cómo distorsiona la realidad mediante un procedimiento en el que lo fantástico invade el relato sin previo aviso, nos detenemos en uno de sus inclasificables libros, *Artforum* (2014). Hay muchas otras obras que podrían servir para ilustrar cómo se articula lo fantástico en Aira, pero elegimos esta porque en ella, además, percibimos una figuración del yo. Aquí un narrador anónimo, en primera persona, construye un relato, en forma de diario, durante varios años sobre la obsesión que le produce la revista de arte *Artforum*. A pesar de su anonimia, el narrador-protagonista se parece bastante al autor en la forma de pensar y de expresar sus gustos artísticos e inquietudes. También revela que pasó su infancia en Coronel Pringles. Esa obsesión enfermiza por la revista será el leitmotiv que vertebrará todo el relato novelesco: “Mi preferida era la *Artforum*, a la que le soy fiel desde hace años, y contar mis aventuras para conseguirla llenaría un libro” (Aira 2014: 10). El relato trivial de un coleccionista obsesionado con sus veneradas revistas, imbrica lugares comunes, reflexiones extremas y una paranoia al modo kafkiano, cuando por ejemplo, admite la posibilidad de una demora de la revista debido a “lo inexplicable”: a “los caprichos burocráticos de una institución tan

grande y compleja como es el correo internacional, en el que ‘puede pasar cualquier cosa’” (Aira 2014: 24).

En el texto que inicia *Artforum*, “Sacrificio”, explica el cuidado que tiene para que las revistas no se estropeen. El relato diarístico, realista y hasta vulgar de un obseso, de pronto, sacude al lector con un extraño incidente. Las revistas se mojan porque la ventana quedó abierta y el agua entró. Sin embargo, la revista se ha transformado en una pelota de color rojo:

Para mi inmenso desconcierto, lo que había sobre las revistas era una pelota, una esfera del tamaño de una pelota de fútbol y de colores brillantes que yo reconocía sin reconocer. Esa pelota no existía en mi casa el día anterior. Era nueva. No podía haber entrado por la ventana, que tenía un protector de alambre. Se había formado adentro. (...) La pelota era la *Artforum*, su superficie era la tapa, que en ese número tenía una obra de Robert Mangold (Aira 2014: 11).

Después de este suceso mágico, la novela-diario, sobre la relación de este trasunto de Aira con su idolatrada revista continúa, sin volver más sobre el incidente, en un tono diarístico alejado de la narración fantástica. Aquí, en este contraste de tonos, se ejemplifica uno de los procedimientos aireanos: socavar la realidad mediante lo fantástico-absurdo. El incidente sorprendente es fantástico, inexplicable. La duda del narrador y del lector es compartida y no resuelta. Este atribuye a la revista cualidades humanas, sentimientos. Imagina que la revista ha ejecutado la transformación, en un acto de compasión, para absorber el agua y así proteger al resto de revistas. Lo cual desencadena una reflexión más absurda si cabe: “¿Me amaba ella a mí?” (Aira 2014: 13). Los relatos aireanos, en general, evitan cualquier confrontación ideológica: no hay

en ellos mensajes ni metáforas. Opinamos junto a Mónica Zapata que “lo que se produce en los textos (de Aira) está –como en los sueños y también en lo fantástico– más cerca del deslizamiento metonímico que de la construcción metafórica de un universo coherente que podría ser la imagen del mundo” (Zapata 2005: 159).

Lo real es –incluido el propio personaje llamado Aira– un escenario, un recurso más en el que lo fantástico pueda ganar relieve. Es en la tesis de Mbaye donde hallamos algunas de las claves para entender esta dialéctica que se establece entre fantasía y biografía dentro de la obra aireana:

En el caso preciso de Aira, la dimensión fantástica es, sin duda, el primer elemento identificador de esa ficción. Lo fantástico absorbe a lo autobiográfico, a pesar del yo narrativo y el nombre propio que estructuran la historia. En esta “autoficción fantástica”, el yo se proyecta en la ficción. El *bios* se pulveriza y abre el camino al *auto* (Mbaye 2011: 309).

Aira, mediante la incursión nominal de su alter ego en el texto fantástico, se multiplica, se expande. Como un ser policéfalo (monstruo, mago, héroe de cómic) es capaz de establecer un juego que reclama una lectura abierta, en la que los códigos autobiográficos y los ficcionales dialogan, se retroalimentan y construyen una figura de autor fantasmática. La autoficción aireana participa de esa quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, que subvierten los códigos miméticos. Manuel Alberca sostiene que si hay que adscribir la autoficción a alguna estética, esta sería la hiperrealista, ya que estos relatos exaltan una apariencia extrema de la realidad hasta su desrealización (Alberca 2007: 50). Indudablemente, las obras autoficcionales de César Aira se alejan



del realismo más plano para explorar y desplegar un universo hiperrealista cuya cartografía se nutre de lo absurdo, el humor y una metaconciencia de lo fantástico como recurso. El hiperrealismo entendido como máscara autoficcional y desfiguradora. En este sentido Ana Casas se pregunta: “¿No podría entenderse la autoficción como la expresión hiperrealista del autor, en tanto que figura inasible e irrepresentable que, al fin, se oculta más que se desvela?” (Casas 2018).

#### **7.4. LAS MÁSCARAS AUTOFICCIONALES DE AIRA**

En la obra de César Aira hay una ostentosa presencia de sí mismo, ya desde su primera novela *Moreira* (1975). Muchos de sus personajes son artistas o escritores. No pasa, como indica Pablo Decock, desapercibida cierta

obsesión del autor de ficcionalizar de alguna manera su propia vida recurriendo a juegos identitarios entre el protagonista o el narrador, por una parte, y el autor, por otra parte, puede observarse en textos tan diversos como *Embalse* (1992), *El llanto* (1992), *Cómo me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *La serpiente* (1997), *El Congreso de literatura* (1997), *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998), *La trompeta de mimbre* (1998) y *El juego de los mundos* (2000). En todas estas obras, se produce una homonimia explícita (mediante el nombre efectivo del autor). En algunos casos, sin embargo, la identificación se opera a través de un nombre deformado (Cédar Pringle de *El volante*) o, aún más ambiguo, mediante un narrador anónimo (como en *Un sueño realizado*) (Decock 2015: 18-19).

Inversamente, como ha señalado Mariano Contreras aludiendo a la visión poligenérica de Aira respecto al arte/literatura, también se encuentran en sus novelas “personajes, que sin ser escritores, se hacen cargo del relato como si el impulso narrativo los atravesara hasta tal punto que no es posible hacer otra cosa más que ponerse a contar” (García 2006: 80). Al cura protagonista de *El bautismo* (1991), un hombre carente de toda veleidad literaria, le ofrece un editor publicar sus artículos sobre cine. En *Varamo* (2002), por ejemplo, el protagonista es un funcionario gris sin ningún interés por la literatura, pero que al final del relato, por circunstancias ajenas a su propio interés, se convertirá con un solo poema en un escritor de culto. *La princesa primavera* (2003) transcurre en un mundo de cuento de hadas y la trama está marcada por aventuras, traiciones y magia. Sin embargo, la protagonista tiene una ocupación peculiar que desentona bruscamente con la estética del relato maravilloso: es, como Aira, traductora. Djibril Mbaye, quien ha estudiado la autoficción en César Aira, realiza las siguientes reflexiones acerca del tema central en la obra aireana:

¿Sobre qué escribe Aira? Pues, contestando se puede decir que Aira escribe sobre Aira, como quien diría “Warhol sobre Warhol”, sobre sí mismo. Es el narrador, el protagonista y su vida el tema de sus escritos. Su figura y su presencia son los elementos que hilan varios de sus relatos. Si buscamos en su obra un elemento “recurrente”, como lo llama Daniel Bergez, o un “principio concreto de organización”, como quiere Jean-P. Richard, lo encontramos no lejos: su propio yo. La ficcionalización de su vida es una de las grandes líneas temáticas de su narrativa (Mbaye 2011: 331-332).

En la obra de César Aira se extiende una autorrepresentación imprecisa, el autor se mueve entre la vertiginosa línea que separa realidad y ficción, juega al escondite y pone de manifiesto la máxima de Manuel Alberca cuando advierte de ese efecto autoficcional de ser y no ser al mismo tiempo. “¿No es la ficción un territorio donde lo imposible se hace posible y lo ambiguo es un rasgo distintivo e incluso un valor frente a otro tipo de discursos?” (Alberca 2007: 240). La ambigüedad que define el pacto autoficcional es intensa en la obra de Aira y afecta a la identificación del autor con sus alter ego. Los mecanismos o protocolos de identificación se violentan y “al ficcionalizarse la identidad nominal del autor, se subvierte el principio de distanciamiento y no identificación novelístico de autor y narrador” (Alberca 2003: 332). Gérard Genette ya había incidido en esta problemática intrínseca en los juegos de la identidad en la autoficción, cuando el autor, de un modo más o menos explícito, nos advierte: “yo, autor, voy a contar una historia cuyo protagonista soy yo, pero que no me ha ocurrido” (Genette 1993: 70). Acogiéndose al término “desidentidad” de Evelyne Grossman (2004), el profesor Pablo Decock pone de manifiesto la dudosa credibilidad de la “figura de autor patética” en las novelas de Aira, dirimiendo que este proceso paradójico de autofiguración consiste en la puesta en escena de “una identidad no resuelta del todo que balancea entre el reflejo narcisista y la disolución” (Decock 2014: 237). Es decir, la impostura de un yo vanidoso que al mismo tiempo no se muestra realmente. El doble aireano que ha saltado al texto es un ente estratégico con el que Aira

va más allá de la simple referencia irónica a su persona.  
El Doble, la proyección del Uno fuera de sí mismo, en el

espacio textual, provoca un juego, una crisis de identidad; con el doble se produce una negación pero también una afirmación de la personalidad (Sabsay 2005: 288).

El propio Aira se trasmuta en personaje de sí mismo, con la distancia irónica que lo caracteriza, esbozando “la sonrisa seria” (gesto que no sabemos muy bien qué es, pero que por su ambigüedad y oscilación entre la humorada y lo formal es muy útil para definir la poética aireana) y parapetándose en sucesivas máscaras (entendidas como accesorios bufonescos para burlar la realidad). Pero siempre dejando pequeñas pistas autorreferenciales, preservando rasgos autobiográficos, que acentúan el juego mimético a la vez que acrecientan la sensación de extrañeza, la ambigüedad y el efecto fantástico. Aunque en los textos de Aira conviven en perfecta armonía los dos yoes, el autobiográfico y el fantástico, podemos apreciar que sobresale el inventado. Toda la maquinaria de la ficción, formada por piezas realistas y piezas fantásticas (como los cubos que pretende usar su personaje Varamo para construir la maqueta absurda de un piano), acaba por estallar, y la huella que nos queda no es otra que una línea de fuga veloz desde el centro de lo real hacia lo irreal. Hablar de autoficción aireana, por tanto, consiste en contemplar “este yo estampado con los principios del relato autobiográfico y alejarse de éste para diluirse en el imperio de la ficción”. Porque “lo que más sobresale es el carácter ficticio” (Mbaye 2011: 313). Este juego entre autorreferencia e imaginación, según sostiene Manuel Alberca, opinión que suscribimos, denota un interés por parte del autor en “proyectarse en el molde de unas mutantes personalidades imaginarias, inexistentes fuera del código textual de la ficción”

pero que sin embargo dejan entrever rasgos innegables de su identidad. Es decir, a pesar de la distancia que la ficción fantástica impone tenemos la sensación de que el autor “se compromete e identifica simbólicamente con sus héroes” (Alberca 2007: 282). El escritor se proyecta en una creación cuasimítica de sí mismo, es un producto derivado de su obra literaria. “El mito de escritor en Aira es una galería de máscaras, un juego de identidad, un malabarismo de/con sí mismo, una proliferación” (Premat 2009: 147). Incluso es a veces su autofiguración tan solo un reflejo onírico, apareciendo en el texto como un elemento cosificado y reducido a una ensoñación. Como ocurre cuando es imaginado por la narradora adolescente de *Yo era una chica moderna* (2004). La protagonista de esta novela narra uno de sus sueños, en el que, como sucede en los episodios oníricos, las identidades sufren metamorfosis que son aceptadas con naturalidad. El sentimiento de extrañeza le hace pensar en que quizá su vida está siendo escrita por un tercero, y de pronto ve cómo los detalles ocultos de esta (su vida) emergiesen en el espacio del sueño. Así, en un guiño *autoficcional onírico*, constata la joven protagonista del relato que en el sueño: “yo no era exactamente yo, sino un hombre, un escritor famoso, y esa chica plural y sonriente una lectora, deslumbrada por mi fama y mi fama” (Aira 2011: 12). El juego literario de espejos e identidades es sutil y muy original, porque Aira se asoma al relato encarnado en la personalidad difusa del sueño, pero que al ser narrado en primera persona, “yo no era yo (...) sino (...) un escritor famoso”, el intercambio se aprecia incluso más paradójico si cabe. Es así, a través de la inconsciencia del sueño cuando se destapa la identidad “imaginaria/real” de la narradora: la del autor argentino César Aira, que tan solo el lector, extradiegéticamente, reconoce, entiende, y

consigue apreciar al detectar el sutil vínculo del mundo externo al texto con la diégesis.

Un ejemplo relevante de autoficción delirante se halla en la novela corta *La serpiente* (1997), donde el protagonista, bajo el nombre del propio autor, se ve abocado a la homosexualidad, debido al hechizo mágico del veneno de una serpiente. Aira se parodia a sí mismo, fragmentando el yo en delirantes avatares, vehiculando la identidad mediante el humor, la fantasía y un juego de espejos burlón en el que su propio yo se deshace, se descompone y nos invita a los lectores a un juego polisémico de interpretaciones en el que se compromete incluso, a través de las referencias a sí mismo, el propio estatus de realidad.

Teresa García Díaz también recupera la idea de desfiguración o falsificación autobiográfica de autor al afirmar, respecto a la novelística aireana, que “[n]inguna de estas novelas puede considerarse, ni por asomo, autobiográfica. La configuración de los distintos César Aira no apunta a la construcción de una identidad: muy por el contrario, se trata de un juego, de una burla, en el que la base es la intensión paródica” (García Díaz 2006: 165). Esta idea es la que sostenemos a lo largo de nuestro ensayo, ya que a pesar de los ingredientes autobiográficos y referenciales que se diseminan en los textos autoficcionales, estos son tan solo elementos que se suman a la ficción sin intención de verosimilizarla. En cualquier caso, funcionan como juego desestabilizador de la frontera entre real e imaginario, herramienta lúdica o como recurso básico para dotar al protagonista de cierta identidad; identidad que en el texto autoficcional fantástico suele ser burlesca, paródica, grotesca o descargada de identificación con el autor.

César Aira, como veremos, se inserta en historias fantásticas en las que se pone en entredicho el pacto autobiográfico. Si bien ambos pactos de lectura, el autobiográfico y el novelesco, están, a priori, condenados a excluirse, la autoficción es la encargada de reconciliarlos en su postura ambigua. En la tesis que Mbaye dedica a Aira explica este fenómeno en los siguientes términos:

En los relatos que integran esa tendencia [autoficciones], lo imaginario y lo inventado forman la base de la historia. Aira se inventa aventuras. Su vida se escurre en lo maravilloso. Pero esos relatos también se moldean con los rasgos del género autobiográfico. Algunos se arropan, según Gasparini, con el “protocolo propio de la autobiografía”. Los elementos de la biografía de Aira se mezclan con esas historias fantaseadas, convirtiendo la obra en una pseudo-autobiografía (Mbaye 2011: 308).

En cualquier caso, como ya hemos explicado, esta oscilación no es nunca equilibrada y el pacto de lectura bascula en las obras de Aira hacia el territorio de lo puramente novelesco y fantástico. Cabría delimitar, no obstante, dos grandes tipos de autofiguras que tienen lugar, principalmente, en la obra aireana. Por un lado, hablaríamos de las narraciones en las que el narrador o protagonista no guardan homonimia con el autor. Serían aquellas ocasiones en las que el autor utiliza a un personaje que le sirve de alter ego, pero que no cumple las normas que derivan del pacto autoficcional. Es decir, no existe homonimia de ningún tipo entre el personaje y el autor, así la correspondencia es “heteronómica”. Por ejemplo, podríamos citar a Perinola, el protagonista de *Parménides* (2006), o el héroe de *Varamo* (2002), que si bien ambos son escritores (o al menos han escrito un poema, como es el caso de

Varamo), que exponen algunas de las teorías e ideas propiedad del autor César Aira, no dejan de ser meros trasuntos del artista. En general, como ya habíamos expuesto previamente, y como también ha señalado M. Alexandra Saavedra Galindo en su tesis doctoral, gran parte de los personajes de Aira son artistas:

En las obras airianas se hace patente el interés del autor argentino por los procedimientos de elaboración artística y por todo aquello que posibilite la labor del escritor. Por eso no resulta extraño la constante aparición de personajes escritores, artistas, editores o críticos, ya que, todos ellos, se convierten en voces que le permiten exponer sus ideas sobre la creación y reflexionar, incluso, sobre la obra de la que hacen parte (Galindo 2015: 225).

Encontramos también, siguiendo la categorización de Vincent Colonna, algunos relatos que participan de una “autoficción especular”, en los que, según Colonna, “el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro”, pudiendo “no ser más que una silueta” (Colonna 2012: 103). César Aira se ha deslizado de esta manera sutil, como una figura tangencial en algunas de sus novelas fantásticas. Por ejemplo, en *La costurera y el viento* (1994). Aquí se abre el texto con la voz en primera persona del escritor que se encuentra en París ideando una novela, hecho que paratextualmente se confirma con la fecha al final del relato, habitual marca de la casa-Aira: “París, 5 de julio de 1991”. La novela es fantástica, delirante y arranca así: “Estas últimas semanas, ya desde antes de venir a París, he estado buscando un argumento para la novela que quiero escribir: una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones” (Aira 2004: 119). A partir de esta premisa



metaescritural, Aira se desvanece y cede el terreno a la novela en cuestión, sin intervenir en la trama sino que como voz narrativa, muy escasas digresiones o alguna breve intrusión, como por ejemplo, una vaga autoalusión como amigo de un tal Omar: “A Omar lo veía duplicado en su amigo inseparable César Aira...” (Aira 2004: 235). No obstante, no hay peso autorreferencial protagónico ni intervención relevante en la diégesis del relato que permitan determinarlo como autoficcional. También en *Embalse* (1992) realiza un procedimiento análogo. La novela tiene lugar sin que el autor César Aira sea el protagonista principal. Sin embargo, hace un cameo como personaje secundario y aunque sigue siendo un “famoso escritor”, el propio Aira se autorretrata como el vecino drogadicto, “marica”, extravagante, loco y borracho de Martín, el principal protagonista de la novela. El juego consiste, como en otros textos arianos, en perfilar un autorretrato burlón de sí mismo, aunque en este caso sea de un modo indirecto. En *La guerra de los gimnasios* (1993) en un momento dado alguien pregunta quién escribe los guiones de unas obras de teatro realizadas con muñecos. A lo que uno de los personajes responde: “Aira, un escritor degenerado...”. Otro caso singular se lo debemos a la novela *El llanto* (1992). En *El llanto* César Aira parece ensayar el camino inverso de la autoficción fantástica. Si en esta el autor real se trasmuta en avatar y acaba convertido en un ser de ficción dentro de un mundo más o menos delirante, en *El llanto* un personaje de ficción (que resulta ser un escritor) envuelto en problemas conyugales, espionaje internacional y fantasmagorías delirantes terminará descubriéndose como un ser real, el autor de una ficción de la que escapa airoso e indemne como se sale de un mal sueño: “el desdoblamiento autoficcional personaje-autor resuelve la novela como anamorfosis del

personaje real desde el personaje que emerge de la ficción” (Montoya 2013: 156). Toda la novela es, como descubrimos a su término, un delirio (imaginación, ensoñación, juego literario) que tiene lugar en la “interzona” televisiva en la que las imágenes se suceden a la velocidad del zapping (Montoya 2013: 157; García 2006: 70-71). La alusión a la televisión no es casual ya que el protagonista-narrador parece sucumbir a los efectos narcóticos de los programas de televisión y de algún modo condicionan la trama del relato. Para nosotros resulta interesante como texto inusual en el que se practica una suerte de autoficción inclasificable, que oscila entre la novela de aventuras y la autobiografía imaginaria.

*El llanto* se despliega en distintos sentidos. Pasando de un llanto incomprensible del narrador a una liberación de la absurdidad de la ficción mediante la realidad reconfortante. Traspasa a su vez los límites de los géneros, trasmutando una novela de fracaso amoroso en thriller desopilante en el que los dobles hacen su trasbordo mediante el peaje de la anagnórisis del narrador que “despierta/regresa” a su hogar, rodeado de sus libros, objetos que le recuerdan su condición de escritor, escuchando las voces de sus niños, caminando por la casa en silencio como un fantasma (que viene del más allá de la imaginación) para finalizar feliz, ridículamente feliz con la frase: “Y el amor triunfa una vez más”.

Uno de los libros más extravagantes de César Aira es *Biografía* (2014). Difícil de ubicar respecto a su género, no es ni una autoficción ni una novela al uso; es un artefacto peculiar, una ficción total y también una no-autobiografía imaginaria del autor. Es también la historia fantástica y mundana de un hombre que comienza a sufrir síntomas de manía persecutoria tras su retiro profesional.

El título (junto a la información paratextual: la firma del autor) es engañoso. No se trata de una narración autobiográfica de César Aira. Aquí Aira desde el título (que se corresponde con el sobrenombre del protagonista) realiza un trampantojo autobiográfico. Nos cuenta, en tercera persona, una historia inverosímil de un ser anodino cuyo nombre es Biografía, al que, como al novelista, le ocurre episodios sorprendentes que intercala con una imaginación exuberante reforzada por reflexiones absurdas. La primera pregunta entonces es, ¿quién es este personaje que se jubila, a qué se dedicaba? Las pistas son equívocas pero todos los detalles apuntan a la condición de escritor, lo que hace que el lector pueda considerar que Aira nos habla de sí mismo en clave, de su trabajo como novelista de ficción. Su trabajo, leemos, “había sido muy exigente en el plano mental”, y le había requerido un entrenamiento intelectual extenuante para que “no se le escapara nada de los distintos estratos del universo” (Aira 2014: 8).

El libro se construye bajo las coordenadas de cualquier obra firmada por Aira: asociación libre de ideas, seudoteorías y argumento proliferante que no se atiene al relato tradicional. Avanza entonces la narración de Biografía como un tren descarrilado que da cuenta de su vida y que al llegar a la estación de la jubilación percibe cómo el tiempo se expande, “exento de sentido” (Aira 2014: 16); tiempo que le permite fabular sobre la realidad y el simulacro de la existencia. El relato mental de Biografía es el relato ficcional que se refleja en la escritura de Aira en forma de “novelita” (como él mismo denomina sus obras). Biografía es también un trasunto de Aira como narrador de ficciones. Biografía, de hecho, nos revela, desde el misterio, que se dedicaba a “la redacción de enumeraciones caóticas; en su confección mejor dicho, porque de redacción

tenían poco o nada” (Aira 2014: 33). Como vemos, a pesar del hermetismo que dificulta la identificación del oficio de Biografía, los datos suministrados sugieren una relación, en un sentido estético, entre el descuidado escritor y el confeccionador de ficciones/enumeraciones caóticas, que además poco se preocupa por el estilo/redacción, clara reivindicación de la “literatura mala”, del gesto experimental oulipiano basado en el azar o los catálogos aleatorios de Raymond Roussel y su procedimiento. El sistema extraído del grupo Oulipo, de hecho, es constante en las ficciones aireanas, y es también asimilado por otro de sus alter ego: Varamo, el funcionario reconvertido en poeta vanguardista, que obtendrá su celebrado poema de forma aleatoria al escuchar las ondas transmitidas por dos hermanas que se dedican al contrabando de palos de golf: “El autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo (...). El orden fue el del azar” (Aira 2002: 123).

Aira recurre a una descripción de su propia poética en muchas otras ocasiones de forma implícita, trasladada a un plano ficcional que, por absurdo, su analogía casi pasa desapercibida. Por ejemplo en una de las primeras novelas del autor, *Ema, la cautiva* (1981), cuando la protagonista describe la cultura de los indios, nos dice que “La falta de sentido parecía siempre a punto desencadenarse, pero en el momento crítico no pasaba nada” (Aira 1997: 179). Explicación que ejemplifica gran parte del desarrollo de los relatos aireanos, caracterizados por esa indolencia a la hora de confeccionar una trama sólida. Estos son tan solo algunos de los muchos ejemplos que irrumpen en la obra aireana como *poéticas disimuladas*: reflejos metarrativos que desvelan las costuras de su taller literario y exponen sus propios mecanismos a la vez que identifican el proceso escritural con las tareas más inverosímiles que nadie

pueda suponer: la magia del Doctor Aira, la vida de los indios o, como en *El juego de los mundos* (2000), la utilización de sofisticados aparatos que sustituyen el lenguaje por imágenes. Porque, para Aira, las palabras son tan solo piezas, que se prestan al juego literario. Fragmentos que imitan la realidad, el simulacro sin argumento que produce la ilusión de una comunicación siempre fallida. Lo virtual sustituye lo real. Como en el cine, donde los veinticuatro fotogramas por segundo producen la ilusión de movimiento, en la obra aireana “[v]einte palabras por minuto producían la ilusión de conversar” (Aira 2004: 120). La información sustituye la propia realidad, que es eliminada “por clonación de la realidad y exterminio de lo real a manos de su doble” (Baudrillard 1996: 41). De hecho, la pluralidad de significados en la obra de Aira, las acumulaciones de datos innecesarios para el desarrollo de la narración, sus continuas extrapolaciones seudocientíficas y digresiones, hacen que los mundos aireanos se parezcan más a entornos virtuales que a la realidad física.

Biografía destaca entre los ineptos de sus colegas, quienes, a diferencia de él, no son capaces de realizar enumeraciones caóticas de un modo idóneo ya que “colocaban las palabras en orden alfabético, o enumeraban sinónimos” (Aira 2014: 35). ¿Está aquí Aira lanzando una crítica feroz pero oculta a sus colegas de profesión? Las obras de Biografía, como las de Aira, carecen de sentido (ni ético ni político ni propedéutico). Al parecer “podía dar fe de que no cifraba ningún mensaje en ellas [las obras], al menos conscientemente”, se sustentan sin referentes, y sobreviven por el mero hecho de estar adscritos “al universo lingüístico de su mente” (Aira 2014: 40). Son, entendemos, los productos derivados de una escritura automática, animada por la imaginación

pura y que se desarrollan en una proliferación rizomática, que tratan de erigirse como ready-made que autoengendra su canon propio y desdeña la tradición: como Duchamp, Jean-Luc Godard o las composiciones musicales de John Cage, artistas originales que circulan por las afueras del mainstream. La narrativa de nuestro autor argentino desdeña la obra como producto final para reivindicar el procedimiento. Como él mismo ha explicado su libertad consiste precisamente en la elección de un procedimiento: “Si Aira prefiere el proceso al resultado es porque en el proceso hay aceleración y desaceleración, es decir, movimiento, mientras que en el resultado hay congelación y nada más que congelación: terminar de escribir” (Vecchio 2005: 172). También, porque el placer se experimenta durante el proceso escritural, en el que la invención juega su papel principal.

Biografía, como Aira (también Varamo), construye un relato sin sentido y a diferencia de sus amigos, jamás ha escrito una autobiografía, aunque muchos habían ya escrito sobre él. Las analogías son sutiles pero condicionan nuestra lectura de esta *fantasía antibiográfica*. Como sucede con la obra de Aira, los libros que le han dedicado a Biografía son distribuidos en ediciones limitadas, difíciles de encontrar, en tiradas reducidas que incluso, como este trompe-l'œil que es *Biografía* se ocultan bajo las tapas de un libro que no es el que promete ser. *Biografía*, por otra parte, es un relato fantástico en el que realiza una arqueología en busca de trenes prehistóricos (es decir, piezas sin sentido, artilugios absurdos, máquinas solteras que configuran una poética del *nonsense*). Biografía se confiesa también un hombre cuya vida ha sido “una sucesión de sueños, en todos los cuales anidaba su amor al mundo, en la forma de belleza y felicidad” (Aira 2014: 70), confesión que valdría como

reseña de la obra de Aira: serie infinita de fantasías estéticas basadas en la propia felicidad de escribirlas. La obra de Aira, es decir, *Biografía*, es su propia semblanza intelectual e imaginaria. La autoficción fantástica es más fantástica cuando el texto deviene discurso mental del propio autor, quien, escondido tras sus propias palabras y fantasías, deja entrever su silueta, su caricatura.

Queremos examinar aquí todos aquellos relatos en los que un narrador protagonista llamado César o César Aira es actuante en una diégesis de características fantásticas, en las que la realidad es trasgredida y lo racional desmantelado. César Aira en su incesante juego de desdibujamiento autorreferencial e *hiperficcional*, utiliza en ocasiones un doble (fantasmal), que también se llama César Aira (o solo César, o simplemente Aira) pero que no es un escritor y traductor, como veremos en la última sección. Incluso, para camuflarse aún más en la ficción, llega a deformar y mezclar su nombre con el de su ciudad natal, como es el caso de Cédar Pringle de la novela *El volante* (1992), una peculiar autoficción especular, según la terminología de Colonna, en la que Aira se autodibuja en el borde mismo del relato, no como una figura central sino como una miniatura, un juguete de tebeo, en un juego de cajas chinas desternillante.

#### 7.4.1. FICCIÓN DEL YO MINIATURIZADO: *EL VOLANTE*

Las ficciones de César Aira se han valido de muchas máscaras para establecer, mediante los sucesivos e impredecibles libros-capítulos narrativos de su obra, una autfiguración que oscila entre la construcción de una figura de autor (Premat 2009) y la desfiguración (de Man 1991). El mago, el doctor loco o un niño-niña que desconoce las reglas del mundo en el que vive son alter ego de Aira, piezas que dan forma, a la vez que desdibujan, el rostro total de su

autor. En *El volante* (1992) el estatuto de autoficción biográfica es más que discutible. El deslinde autorial se presta más a una metalepsis encubierta, a través de una trasgresión ontológica del autor enmascarado de personaje y no de personaje con apariencia de autor. Además, la novela se presenta como una sucesión de niveles diegéticos que ocultan con insistencia la identidad del autor o autores. La narradora es una joven llamada Norma Travertini que cuenta la novela de Judith Michael, seudónimo que enmascara al matrimonio de escritores norteamericanos Michael Fain y su esposa Judith Barnard. Pareja que escribe a cuatro manos bestsellers, y a la que “los jóvenes escritores del grupo Calcutti habrían admirado, a sabiendas o no de que ‘ella’ los inventó” (Aira 2003: 83). Las máscaras se multiplican, como vemos, haciendo que las capas de irrealidad y ficción acumulen tantos sedimentos que las referencias autobiográficas queden sepultadas. No obstante, podemos leer entre líneas. El grupo literario Calcutti lo forman “Fejfec”, “Hitarroney” y “Beguel” (trasuntos de Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Daniel Guebel) y por supuesto un tal “Cédar Pringle”, suerte de seudónimo tras el que se esconde César (Aira), natural de Pringles. *El volante* de César Aira reverbera de manera paródica y burlesca la imagen (distorsionada e irrealista) de tres de los miembros del mítico “grupo Shangai”, un grupo formado en 1987 por jóvenes escritores que duró poco o que quizá ni siquiera llegó a existir según la falta de datos al respecto, y que al igual que el espíritu de esta novela, aspiraba a una literatura del extrañamiento. A sí mismo se define –es decir, define a Cédar Pringle– como “un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue” (Aira 2003: 62). Las máscaras se tematizan cuando el autor juega a esconderse con el personaje misterioso: El Enmascarado. El enmascarado



arquetípico de los tebeos, cuya identidad, siempre doble y secreta, permanece oculta durante todo el relato resultará ser el propio Cédar, erigiéndose así, además del más inteligente y mejor escritor, como un héroe de ilimitados atributos.

En este rocambolesco guignol lo estrambótico y los sinsentidos se acentúan cuando advertimos que en una novela de aventuras hay un grupo de escritores, que además se esté fallando un premio literario al que todos aspiran para poder ser autores publicados y que, por tanto, se tematice el sistema editorial y literario al tiempo que se exhibe en el escenario del teatro del absurdo un superhéroe con las trazas del escritor César Aira.

Como en otras novelas de César Aira en la misma década de los 90 (*Cómo me hice monja*, *La serpiente*), *El volante* participa de un surrealismo exacerbado que desfigura toda apreciación mimética mediante una propuesta desorbitada sin concesiones a cualquier tipo de realismo. El título responde al formato en el que se pretende presentar el texto: un volante, es decir, una hoja informativa. En el diccionario de la RAE podemos extraer de las casi veinte acepciones que “volante” goza la siguiente: “Hoja impresa, de carácter político o publicitario, que se reparte en lugares públicos”. Esta definición es a la que se refiere en ambiguo título del libro. Comienza la novela-volante con el tradicional saludo: “Queridos vecinos de nuestro barrio de Flores” (Aira 2003: 7) situándonos ante un documento de esta índole, y asumiendo, por tanto, un formato incongruente con cualquier texto narrativo, que el lector de novelas no puede sino percibir como contradictorio.

Así desde el comienzo toda la novela se plantea como un artefacto que en su misma enunciación y formato deviene simulacro, falsificación o broma. Cualquier posibilidad de establecer una relación lector-ficción se ve alterado desde los inicios. Es, como trataremos de demostrar, un intento negativo de escritura novelesca que se salda finalmente con la escritura de una novela. Una tautología. El volante, un panfleto publicitario para anunciar el “Taller Lady Barbie de expresión actoral”, es el documento sobre el que se inscribe el texto novelesco. Se percibe la ironía ya que el volante busca animar a los futuros clientes a desarrollar “la eficacia absoluta del gesto, de alguna manera lo opuesto a la expresión literaria” (García 2006: 123). *El volante* funciona como una mise en abyme vertiginosa porque creemos (equivocadamente) que su narradora y autora del volante, Norma Traversini, nos devolverá a su realidad y nos sacará de la escritura de ese volante ( que incluye la diégesis novelesca ambientada en India) en cualquier momento. Hay, como se desprende, una autoconciencia de esta abismación narrativa: “Todo se hace acumulación cristalina de niveles, hasta el vértigo: explicación de la explicación de la explicación...” (Aira 2002: 82). Sin embargo, el juego de cajas chinas nos sumerge en un relato disparatado, más bien el comentario de un relato (como los mejores cuentos de Borges, en los que se cuenta o resume una novela imaginaria) que se desliza, idea descabellada, en el supuesto folleto publicitario. O, a la inversa, mediante un procedimiento antiborgeano, ya que Norma Traversini/Aira “procede a extraer el cuento de la novela, y a seguir en la novela” (Contreras 2002: 198).

No leemos la novela porque la literatura ha muerto y ya nadie lee novelas, ni siquiera Norma: “No leo libros, por supuesto, porque eso me llevaría

un tiempo que no tengo” (Aira 2003: 19). El fin de la literatura, topos recurrente en la obra aireana, aquí es tangencial. La novela, reducida por tanto a comentario de una novela, es además una digresión de este supuesto texto promocional que Norma Traversini, la Profesora de Arte Escénico diplomada en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, de veinticuatro años pero dilatada experiencia pretende deslizar por debajo de las puertas de los vecinos del barrio de Flores para animarlos a participar en su estrambótico taller.

Por lo tanto si la narradora, Norma Traversini, está escribiendo un volante publicitario, la diégesis novelesca que ocupa el grueso de *El volante* no es más que una digresión amplificada, es decir, un desvío monumental de lo que en realidad deberíamos estar leyendo: un volante de un taller de expresión actoral. Pero al contrario de lo que sucede en *La costurera y el viento*, novela-digresión que es la figuración de un escritor en París, es decir, una construcción literaria justificada por la lógica desde su propuesta inicial, aquí la construcción es inverosímil e ilógica, ya que sus cimientos son un escueto papel de información publicitaria. Por lo que un relato, por breve que fuese, en estas condiciones no sería posible por dos motivos. ¿Cómo ampliar un documento que en su naturaleza ha de ser escueto con un comentario sobre una novela que en realidad es una novelita en sí misma? Además, ¿qué relación tiene un taller de expresión actoral con unas aventuras en una India esperpéntica? Esta contradicción se lleva al extremo, tanto estructuralmente: novela/folleto, relato/taller de expresión; como cronotópicamente: barrio de Flores en el siglo XX/India inglesa de fin de siglo. Sin olvidar la mayor de las discrepancias: la imposibilidad de escribir que se opone a la precipitación del relato.

La imposibilidad de escritura de esta novela (en realidad estamos leyendo un folleto) está también expresada explícitamente por la narradora quien en varias ocasiones nos advierte de que no sabe escribir, de su incapacidad para narrar, cuando confiesa: “no sé escribir. Ojalá supiera (...) No soy escritora, soy actriz” (Aira 2003: 82); convirtiéndose la supuesta indecibilidad de una historia en la propia historia que estamos leyendo. Las contradicciones, entonces, se acumulan, y lo que se insinuaba como un texto publicitario se va travistiendo (“Traversini” es el apellido de esta narradora incapaz de acometer la sencilla tarea de escribir un folleto) en una novela de aventuras en la India. En la obra de Aira, como se puede comprobar, abundan los no-escritores, seres abocados a la escritura desde paradójicas posturas, figuras *antibartlebianas* que no son capaces de renunciar a la escritura o que son, por una sucesión de circunstancias imprevisibles convertidos en la ineludible condición de escritores. Varamo, por ejemplo, es un funcionario que la casualidad le impele a escribir un único poema por el que se hará famoso. En la novelita *Yo era una niña de siete años* (2005), Héctor es un ser incapacitado para la escritura que, sin embargo, ha sido investido con el título de cronista de viaje. Parménides es un jerarca griego que, al no saber escribir, encarga su gran obra a Perinola, un *ghost-writer*. O el protagonista de *El mago*, alter ego de Aira frustrado por la imposibilidad de crear arte, al que unos editores animan para que componga un libro:

-No sé escribir. Quiero decir: no sé escribir libros. Me gustaría, pero tendría que hacer todo el aprendizaje, ir a un taller literario...

-¡Olvídese de eso! Escribir un libro es como escribir una frase. ¿Sabe escribir una frase? Escriba muchas, y es un libro. Cualquiera puede.

-Pero no cualquiera escribe.

-La gente no escribe por una superstición; porque creen que hay que hacerlo bien (Aira, *El mago*).

Aunque el no-escritor que más sintoniza con Norma es el payaso ágrafo de la novelita *Los dos payasos* (1995), quien ha de recurrir a su compañero en la función (el otro payaso) para que este le escriba la carta de amor a su novia. El argumento de la novela se monta precisamente en los malentendidos que de la redacción de esta carta de amor se desprenden, y que conforman una performance absurda en el circo con la mala praxis escritural tematizada y ridiculizada mediante juegos de palabras zafios. La no-escritura, como se ve, es una justificación de la “literatura mala”, la propuesta estética aireana- duchampiana de un arte sin réditos ni compromiso, que se vale por sí mismo y que cobra sentido como ready-made extraído de su contexto, de su ascendencia canónica. Para dificultar más la probabilidad de “reescritura” de esta antinovela leemos que en realidad está siendo escrita de un modo artesanal, “usando el método llamado, a la inglesa, de ‘stencil’, ‘extensil’ dirán ustedes, para imprimir luego con un mimeógrafo” (Aira 2003: 44), pero al carecer de máquina de escribir Norma se ve en la tesitura de hacer las incisiones en el papel a mano, lo que supone que la escritura de este volante es el producto de un proceso penoso y lento. Es decir, una fabricación artesanal pero cuya elaboración permite el tiempo suficiente a la escribiente hacerse una imagen mental del relato. Así, con una clara alusión al tebeo, la narradora nos confiesa que si también supiera dibujar “podría contar toda la novela en forma de historieta, y sería mucho más rápido” (Aira 2003: 45). Esta negación de lo visual también se contradice con la visualización de algunas de las escenas del relato, que participan de lo pulp, las aventuras trepidantes de

los dibujos animados y una escenografía muy gráfica que parece sacada de un universo de cómic o de película de serie B. Estética y velocidad van de la mano, y la aceleración está condicionada por su propia dinámica, como sostiene Sandra Contreras (2002: 201): “El relato pasa decididamente a ‘la acción’ y cristaliza, podríamos decir, el ‘género de los villanos’”, con ese héroe camuflado, que oscila entre el escritor snob y un Batman misterioso y anónimo.

Para terminar de explorar las contradicciones sobre la escritura de esta novela es curioso cómo Aira recurre más que nunca a las máscaras de la ficción para ocultar al narrador real de la historia. La narradora es Norma Traversini quien, a su vez, está “traduciendo” un texto de otros autores que se ocultan tras un seudónimo.

La novela “buenísima” según el dudoso gusto de Norma Traversini se titula *Apariencias* y está publicada, para más señas, en la editorial Sudamericana. La ha leído tantas veces que “es como si yo misma hubiera vivido la aventura de su protagonista, Lady Barbie Windson” (Aira 2003: 21). Sin demasiados reparos la narradora despliega el comentario de su libro favorito, al que incluso define por su cubierta, y nos sumerge en la trepidante y exótica novela de aventuras. Esta obra es singular por la pluralidad de géneros que en ella confluyen. Como decíamos, se puede leer como una novela de aventuras clásica, con elementos mágicos y fantásticos, con persecuciones, brujería, héroes y villanos estereotipados, con el rapto de la heroína y con tramas internacionales que hacen que la estabilidad del país se tambalee. Pero también hace Aira que esta novelita, con un título que enfatiza su carácter de simulacro, *Apariencias*, sea también una *roman à chef* con personajes de la generación de escritores de los 90 argentinos.

La escritura de Aira lleva inscrita en sus propios genes el registro de cada uno de los procedimientos que la sustentan. En cada novela asistimos a un despliegue más o menos profuso de su propia poética. La literatura mala, la prisa por acabar o las proliferaciones son descritas por la propia narradora para explicitar el *modus operandis* de esta no-escritura. Recordemos que no sabe escribir –ni siquiera es asidua a la lectura– así que es imposible que el texto se distinga por calidad alguna. También sostiene que solo le interesa, en detrimento del argumento y los detalles, la atmósfera. Así, la decisión sobre cómo acometer la “rescritura” de la novela en cuestión queda patentada en el propio discurso, (con)fundiéndose, como suele ocurrir en la narrativa aireana, obra y manual de instrucciones:

primero la atmósfera, para liquidar una deuda que me he creado con mi precipitación y torpeza; y a continuación un brevísimo cuento, como un relámpago, hacia la fulgurante moraleja del gesto apropiado; podré ir tanto más rápido cuando ya he dado, con toda mi falta de oficio, bastantes datos (Aira 2003: 47).

Las digresiones anticientíficas que abundan en la prosa aireana son en Cédar “ensoñaciones teológicas, malinterpretadas como literarias” (Aira 2003: 56). O lo que es lo mismo, la literatura y las imaginaciones filosóficas comparten un mismo estatus hermenéutico que el lector confunde y juzga como juego estético sin otro valor que su audacia. Es en este sentido –en el que las estratificaciones y niveles de lectura se complejizan–, cuando *El volante* se comporta como un rizoma, ateniéndonos al “Principio de multiplicidad”, que niega toda unidad. El autor, entonces, deja de ser un mero

titiritero que condensa las piruetas de la obra: “los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, (...) remiten por tanto a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta en otras dimensiones” (Deleuze y Guattari 2016: 19). La dificultad de escribir de la no-autora Norma se justifica a cada paso. Las digresiones se acumulan y convierte el volante en un palimpsesto sin tachaduras, que avanza hacia adelante sin revisiones, sin un núcleo, sin principio ni fin, sin aparente lógica. En *El volante* la atmósfera se consigue mediante “la regresión genitiva de una acumulación de niveles y de un desciframiento en avance y no en retroceso: la creación de sentido prospectivo y no retrospectivo” (García 2007: 124). Solo al final todas las piezas logran encajar en esta novela que parece escrita por otra persona: ¿quién escribe? Hasta la propia narradora alberga esa duda esencial, poniendo en entredicho el yo autorial de esta disimulada autoficción: “Es como si otro escribiera por mí” (Aira 2003: 52). *El volante* es una “novela mala” más deliberadamente que ninguna otra escrita por Aira. Un *romance* repleto de tópicos, de personajes de manual, de malvados con planes megalómanos, bellas princesas herederas, un héroe con identidad misteriosa que se develará el protagonista, reflejo narcisista de Aira. Ambientada en un exótico continente con elefantes, cocodrilos y grutas secretas y aristócratas que celebran fiestas lujosas, “escritorzuelos parasitarios” que aspiran a un premio de novela que consiste en la mera publicación de la obra. Pero, no lo olvidemos, es ante todo un texto escrito a vuelapluma sobre un volante, introduciendo y descontextualizando elementos diversos, “a una velocidad tal que la condensación se trasmuta en alquimia surrealista” (Contreras 2002: 200).



En *El volante* la autoficción queda reducida a su mínima expresión, el artefacto autobiográfico se diluye y autodestruye, como un fénix autorial, que al renacer de sus cenizas textuales, reaparece convertido en marioneta. El texto, los personajes y la propia trama de la novela fantástica *Apariencias* son miniaturas que el microscopio zafio de Norma Traversini logra aumentar. La deformación y los mecanismos de desdibujamiento abruma y desactiva un pacto de lectura realista y referencial. Aquí, más que lo fantástico son lo paradójico y la vertiginosa puesta en abismo del relato dentro del relato lo que problematizan una lectura autobiográfica. Aira es un personaje llamado Cédar dentro de una novela romántico-fantástica escrita por un matrimonio oculto en un seudónimo, que es resumida por una joven llamada Norma Traversini mediante un método de escritura manual en un folleto publicitario para anunciar su taller de expresión actoral. Además, su otra mitad se oculta tras la máscara de *El enmascarado*.

Como novela en clave la identidad de los personajes –aunque distorsionados– es fácilmente inteligible. Los elementos fantásticos corroboran otra de las señas de identidad de la obra aireana: el descreimiento por la mimesis y la querencia por una libertad máxima, *art for art's sake*, convirtiéndose la lectura/escritura del volante en un proceso lúdico que invita al lector a abandonarse a la sucesión de imágenes que configuran este tapiz que se ha construido como un trampantojo, muñeca rusa y teatro de delirios.

Lo fantástico acentúa la disgregación entre las diégesis. En la novela que comenta Norma hay una recurrencia de lo exótico, los misterios y la magia. Telepatía de santurrones que entran en trance y cuyo poder se visualiza al más estilo de los dibujos animados: “se formó por efecto del canto un globo violeta

que desprendía una tenue fosforescencia en la oscuridad” (Aira 2003: 70); sociedades “con matices ocultistas”, robos de almas, osos mágicos, elefantes enanos, secuestros que incluyen experimentos frankenstinianos con la intención de transportar la vida de un ser a otro. En el fértil terreno de la ciencia ficción chusca y el romance de aventuras, Aira incrusta su relato, apresurado, escrito sin mirar atrás, disparatado, hibridando historia y ficción, fantasía y autoficción en clave. Tematiza el mundillo literario del que desvincula su yo biográfico mediante una teatralización extrema y esperpéntica. También, la autoparodia se extiende hacia sí mismo, transfigurado en Cédar, el enmascarado, mitad genio mitad héroe de tebeo. Esta autoficción, como hemos demostrado, es peculiar porque sin ser autodiegética nos permite contemplar una miniatura (más bien una caricatura) del escritor en un universo fantástico, en el que replegando las distintas capas de la ficción y la fantasía hace su acto de presencia.

En este sentido, somos testigos de cómo los personajes y las máscaras proliferan: El mago, el héroe enmascarado, el doctor loco, el científico, el artista o un niño/niña andrógino son algunos de los disfraces con los que Aira se pasea por sus libros. Aira se disemina en sus alter ego, pero cada uno contiene toda la información necesaria para reconstruir al mismo Aira, *sujeto fractal* que “en lugar de trascenderse en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente entre sí” (Baudrillard 1988: 34).

El Doctor es el personaje en el que más se proyecta la visión poética de César Aira. En *Las curas milagrosas del Doctor Aira* se conjugan los dos temas más importantes

en su obra: la literatura, el arte –la novela como milagro– y la vida del escritor como fuente más cercana y fértil a la hora de tramar una historia –las “ficciones del yo” (Mbaye 2011: 360).

Aquí señala Mbaye una de las figuras, el Doctor, pero esta observación es válida también para los demás personajes “carnavalescos” en los que Aira se metamorfosea.

César Aira, como su predecesor Borges, se inscribe en la narrativa fantástica del yo, y aunque la brecha generacional, estética y narrativa entre Borges y Aira es inmensa, a nosotros nos parece oportuno señalar la continuidad evidente que estas características que ambos autores poseen los vincula: querencia por una estética de lo fantástico y al mismo tiempo interés por autofabular. En este sentido, a pesar de la potencia imaginativa y las vetas de fantasía que vertebran la obra de César Aira, tampoco se puede rehuir, en ocasiones, una lectura “autobiográfica”. O al menos, autorreferencial en cierto grado, que se advierte en el constante uso de la primera persona en muchas de sus narraciones, y el fingido tono testimonial, además de la inclusión de personajes con los que comparte homonimia. Si repasamos algunos de sus libros advertimos esa inclinación al yo imaginario ya desde el mismo título: *Yo era una niña de siete años* (2005); *Yo era una mujer casada* (2010); *Yo era una chica moderna* (2015). Relatos que no pertenecen al terreno de la autoficción pero cuyo título aboga por un biografismo mixtificador, metamórfico y desproporcionado. Por otro lado, hay libros que están configurados, ya desde la primera instancia paratextual del título, como diarios: *Diario de la hepatitis* (1993) o *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002). *Cumpleaños* (2001), por

ejemplo, es un libro de corte autobiográfico escrito en un tono confesional. Consiste en una extendida reflexión sobre sí mismo. A propósito de su quincuagésimo aniversario Aira realiza un pequeño ejercicio de autocontemplación en el que reflexiona y somete a observación acontecimientos de su vida, anécdotas, su visión del arte, el fluir del tiempo y el propio acto de escribir. Otros libros también son ilustrativos. *Cómo me reí* (2005) se presentan como un relato autoficcional-biográfico, pero su lectura se enrarece y su narrador combina tanto elementos autobiográficos como ficcionales, provocando que el pacto de lectura se tambalee, desestabilizando la recepción del texto y haciendo que el lector se cuestione hasta qué punto es verídico todo lo que se le cuenta sobre la vida de César Aira o simplemente, como correlato de una realidad cuantificable.

#### 7.4.2. PRIMER PASO PARA VIVIR EN LA FICCION: “EL ESPÍA”

La autoficción es, en ocasiones, el sustituto imaginario de la propia autobiografía. El autor que no ha contemplado redactar sus memorias ha dejado un “hueco” en el que la ficción se desliza. César Aira, en este sentido, ha declarado esa disposición a ser escritor de fantasmagorías que le ha brindado la desafección de sus experiencias:

Al no escribir mi experiencia, la dejé en recuerdo, disponible para encubrir y cifrar los desarrollos psíquicos que harían de mí un escritor. Una experiencia no escrita queda como una laguna, de la que tarde o temprano saldrán extraños seres mutantes. La literatura es un campo de transformaciones (Aira 2001: 38).

En esta declaración Aira desvela algunas de las claves que vertebran el relato autoficcional: laboratorio en el que la realidad biográfica, filtrada por el tiempo –es decir, por el olvido, la memoria y la imaginación ficcionalizadora– se transmuta en episodio literario, a veces fantástico. En el cuento breve “El espía” fechado en 1995 y recogido, primero en *La trompeta de mimbre* (1998) y después en *Cuentos reunidos* (2013) César Aira fabula con la posibilidad de adoptar una personalidad falsa, como un actor de teatro, y ser dos personas al mismo tiempo. “El espía” es a la vez un cuento y una reflexión sobre la propia condición de ficcionalizar desde el yo. Sandra Contreras denomina los cuentos de *La trompeta de mimbre* un manual de procedimientos sobre diferentes manifestaciones artísticas y “todas las formas del simulacro y la reproducción”, es decir una suerte de manual en el que se “imaginan o se examinan soluciones para posibles o imaginarios problemas artísticos” (Contreras 2002: 223). Y uno de estos problemas artísticos es el del simulacro de la identidad y su reproducción ficcional. “Si yo fuera un personaje de una obra teatral” es la primera frase del cuento, que instala ya desde la hipótesis inicial la perspectiva de suprimir toda lectura realista o unívoca de este relato-confesión, o al menos, contemplar la posibilidad de un desdoblamiento en las aduanas realidad/ficción. O lo que es más: el personaje es consciente de que es un ser tan “real” como de ficción (de su doble nacionalidad), acto de reconocimiento o *epifanía ficcional* que inaugura la autoficción aireana, en el sentido de ruptura de fronteras ontológicas y, al mismo tiempo, de pulverización de la mímesis. Pero sobre todo, nos interesa este texto como introito a la autoficcionalidad fantástica aireana por su indiscutible autoconsciencia y metaficcionalidad. En este sentido, estamos de acuerdo con Genette, quien sostiene que la

ostentación explícita de la ficcionalidad en un texto –en un relato, por ejemplo, donde se realiza el giro “Imaginaos que...”, revelando que su discurso es ficticio– provoca que la dicotomía entre autor y narrador se disuelva (en Toro 2017: 69). Esta es precisamente la estrategia de que se vale Aira en este cuento, y en muchas de sus autoficciones, en las cuales se difuminan las diferencias identitarias entre autor, narrador y personaje para también emborronar los límites entre lo real y lo ficcional.

Hay en el relato una puesta en escena, que se puede entender desde los mismos parámetros que la autoficción: la intrusión del autor en el texto de ficción, esto es, la metalepsis de autor, según la entiende Genette; el salto entre los niveles ontológicos de la realidad y del texto literario. “El relato podría incluso considerarse como manual de autoficción” (Mbaye 2011: 329) y esta la razón por la que lo traemos aquí como texto preliminar de la autoficción aireana. Así nos parece pertinente leer “El espía” como una propuesta teórica sobre el acto de la autoficción, que a la vez funciona como un factor decisivo del propio desarrollo argumental del relato. Encontramos, por lo tanto, en este breve cuento, una de las claves que van a definir toda la poética autoficcional de César Aira: el desdibujamiento de sí mismo. El juego de espejos borrosos, la multiplicación incesante del yo, la mutación de la identidad siempre en clave lúdica, que devendrá en el fingimiento del yo del poliédrico narrador César.

Las metáforas del lenguaje teatral, incorporadas como marcas de una narración delirante, en clave autoficcional, pueden servirnos para ejemplificar esa constante en la obra aireana, consistente en la suplantación de sí mismo por un *Doppelgänger* ficticio, del texto como simulacro de la realidad, y la fantasía y el absurdo como efectos expansivos y deliberados en su *ars poética*.

Como Mariano García ha sabido extraer en su lectura de este cuento, también nosotros entendemos que “‘El espía’ tematiza la tematización del uso del autor como personaje, para que ambos se revelen como uno solo al final” (García 2006: 59). Esta asimilación entre personaje y autor es quizá la nota más común en la obra de autor argentino, así como un hilo conductor de todo el corpus aireano.

El narrador confiesa que teme que una de las cuatro paredes de la realidad se derrumbe y al otro lado esté el público observándolo. Vida y ficción, teatro y realidad, actuación y naturalidad se imbrican. “Fundido a mí hay un actor. (...) Es una estatua de miedo, un autómatas de la aprensión, que coincide conmigo en cada fibra. El autor lo ha tematizado en la pieza, de lo que resulta el *doppelgänger*” (Aira 2013: 202). La potencia de la fabulación traspasa al individuo (como un rayo de luz por un prisma) para emanar en dobles, divergentes personalidades que se disgregan en el texto: “el yo es un amplificador natural” (Aira 2013: 203). Es entonces cuando el escritor César Aira nos revela que abandonó su antigua vida y se convirtió en espía, en agente doble: “rompí con mi pasado. Cuando sube el telón, yo soy el doble del que fui, soy mi propio sosias, mi otro auténtico” (Aira 2013: 203).

El relato, tras una breve digresión, cuestionando los límites entre ficción y realidad, comienza a tomar forma. Infiltrado en la Quinta de Olivos, durante una recepción en honor a los embajadores de Atlantis, vestido de elegante esmoquin, se topará con su antigua esposa, Liliana, quien ha acudido al acto para pedir la liberación de su hijo Tomasito, que se alistó en la Resistencia y fue detenido. El juego de identidades, ante el dilema que la vuelta de su pasado le supone, le obliga a desdoblarse, a ser alternativamente, el escritor

César Aira y el espía: “En un cuarto intermedio (todo está sucediendo muy rápido) vuelvo a ser «el escritor» César Aira, al lado de Liliana” (Aira 2013: 207). Pero del mismo modo que empezó, acabará. La voz del narrador se vuelve a percatar de que todo era una figuración teatral, con hipotéticos espectadores (los lectores), en la que representa a dos personajes distintos (el escritor César Aira también es un personaje en la ficción) comienza a derrumbarse, como ocurre en el tramo final de todas sus novelas. El escritor, personaje de sí mismo, vive apresado en el texto, está sujeto a una vida limitada de la que no logrará escapar si no es mediante la puesta en marcha de otra aventura, otra ficción. Esta es su tragedia a la vez que la razón que da sentido a la vida de ficción. Todo se confunde, en la ficción los espacios de realidad y fantasía pierden sus contornos, se mezclan: “Entre mi vida y mi muerte de escritor se establece la misma sospecha que me paraliza y me impide hablar en la alternancia de espacios reales y virtuales del teatro” (Aira 2013: 209). Esa indecibilidad que surge en el intersticio que se crea entre realidad y ficción es, como advertíamos al comienzo, el lugar idóneo para que el edificio de la autoficción imaginativa se levante.

#### 7.4.3. YO SOY AIRA

Tras examinar la poética aireana, su peculiar forma de autoficcionalizar en clave fantástica y algunos de los recursos o procedimientos para explotar los límites de la realidad, es oportuno presentar y estudiar detenidamente algunas de sus obras. En este sentido, aportamos a partir de ahora análisis de las obras autoficcionales de nuestro autor en las que los códigos realistas son subvertidos. En primer término reunimos aquellas fantasías que se sustentan en una autorreferencialidad más sólida. Es decir, relatos en los que o bien



desde la niñez o desde la inapelable “figura de escritor”, conservan lazos reconocibles entre el autor y el personaje. El último apartado lo dedicaremos a aquellas otras ficciones en las que el yo se ha emancipado de lo referencial y el protagonista ha dejado de ser un escritor para convertirse en alguien totalmente ajeno a su constitución biográfica.

Las autoficciones de Aira que nos ocupan se caracterizan por un deliberado desdibujamiento de la identidad. Sin embargo, antes de llegar a aquellas ficciones en las que el yo se metamorfosea en un “otro”, se oculta por completo en un alter ego diferente y el autor se ficcionaliza hasta el extremo de ser alguien radicalmente distinto a sí mismo, analizaremos las que más se aproximan, aunque sea de un modo lúdico, al yo biográfico. El autor aquí sigue siendo Aira, o al menos, se hace llamar Aira, es originario de Pringles y reconoce ser un escritor. No podemos olvidar que nos ocupamos de las autoficciones fantásticas, es decir antirrealistas, y que cualquier intento de asimilar al Aira biográfico al ficcional es una tarea estéril e innecesaria. Sin embargo, para poder visualizar el progresivo desarrollo de la autoficcionalidad aireana, desde un yo con grandes marcas autorreferenciales hasta un yo-otro totalmente inventado, ofreceremos en un primer término un estudio de algunas obras aglutinadas bajo el apotegma “Yo soy Aira”. Más adelante, en el siguiente bloque, que hemos titulado “Yo soy otro”, Aira se distancia de sí mismo y se ficcionaliza en un personaje que ya no es el escritor, o incluso ni siquiera vive en nuestra época actual. Se produce un distanciamiento, como veremos, tanto identitario como cronológico.

Si la obra autoficcional de Aira se puede contemplar como una enciclopedia loca vertebrada por un único tema: el yo inventado del propio

autor, las “entradas” que componen este “manual” describen y configuran la identidad fantástica de un escritor. Esta Enciclopedia Aireana es tan aleatoria y absurda como aquella otra inventada y mencionada por Borges en el breve ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En ella se despliega una catalogación de animales que no guarda ningún sentido; todo es arbitrario porque, según Borges “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (Borges 1984: 708). La biografía imaginaria del personaje Aira también se desarrolla sin una lógica aparente, armándose bajo los dictados de la imaginación y el disparate. Para radiografiar esta biografía imaginaria, no obstante, empezamos por los relatos que se ambientan en la infancia, no como una tentativa de trazar un hilo biográfico, sino más bien como una indagación, a través de la ficción, del territorio de la fantasía, los recuerdos (inventados) y la imaginación. Hay otros textos de Aira que tematizan la niñez, como *El tilo* (2003) o *Margarita, un recuerdo* (2013), pero su ficcionalidad queda inscrita en el relato mimético y la realidad no se ve perturbada. Veremos, por tanto, cómo en los siguientes textos se combinan el relato de infancia con la literatura fantástica o paradójica. Los recuerdos de infancia, ha escrito Marc Augé, se parecen a presencias fantasmagóricas que nos acechan, porque están atravesados por el olvido, y el olvido posee la virtud narrativa de configurar el tiempo (Augé 1998: 30,33). Así, al volver a narrar el tiempo pasado el olvido actúa como motor de reescritura textual.

En el primer bloque de esta primera parte, por tanto, focalizaremos nuestra atención en el Aira-niño, relatos en los que el autor tematiza la (su)

infancia desde un *autobiografismo* excéntrico. Estos dos relatos son *Cómo me hice monja* y “El cerebro musical”.

#### 7.4.3.1. LA NINEZ: EL ORIGEN DEL MITO, EL NACIMIENTO DEL MONSTRUO

##### ***Cómo me hice monja: autobiografía de un/a niño/a que está muerto/a***

El relato que más atención ha despertado en la crítica en torno a la autoficción de César Aira es, sin duda, la novela *Cómo me hice monja* (1993). Aquí, el narrador y protagonista es un niño se llama César Aira aunque a veces es nombrado con el hipocorístico Cesítar, cumpliendo por tanto el protocolo nominal prescrito por la autoficción. Hay numerosos datos biográficos que coinciden, además del nombre propio, con los del propio autor, tales como la alusión a Coronel Pringles, el pueblo natal de Aira, territorio tan recurrente en sus relatos que de algún modo se ha convertido en un espacio más mítico que real. Un topónimo que la memoria/olvido del narrador transforma en espacio mitificado, suerte de Aleph mental: “los espacios de Pringles no eran un recuerdo. Eran un deseo, una especie de felicidad, que podía estar en cualquier lado: todo lo que tenía que hacer era abrir los ojos, extender la mano” (Aira 2006: 87), explica el narrador, refiriéndose a su pueblo natal. El territorio emocional-imaginario de la niñez –lugar reanimado por el “deseo” y la “felicidad”– es entonces identificado con la geografía de Pringles, y convertido en un espacio fantaseado, mitificado, en el que reinventar una vida fantástica colmada de aventuras singulares. A pesar de la homonimia entre Aira y el narrador autodiegético, como señala Patricio Pron, en la novela “persiste la disociación entre autor y narrador propia de la escritura de ficción” (Pron 2010:

117). Manuel Alberca, en su libro, dedicaba una sección del subcapítulo “Clases de autoficción” a las autoficciones fantásticas, y ofrecía como ejemplo *Cómo me hice monja*. Señalaba esa particularidad definitoria de la novela, en la que lo puramente inventado convive con lo autobiográfico. Explica Alberca que la novela

hace acopio de buena parte de datos biográficos verdaderos de Aira. Pero al insertar el personaje en un relato totalmente disparatado, que impide una adhesión seria a la historia que cuenta, termina por ficcionalizar profundamente la identidad nominal propuesta. Sin embargo, aunque esta quede contradicha y subvertida por la ficción, el autor podría estar indicando que simbólicamente se adhiere al personaje de una manera imaginaria y descomprometida, haciendo de su relato una suerte de autoficción grotesca, pues por la vía de la hipérbole, consigue expresar y exorcizar residuos de traumas y miedos infantiles (Alberca 2017: 240).

La mayor parte del comentario de Alberca está en sintonía con la tesis que aquí manejamos: la autoficción fantástica se basa en una identidad ficcionalizada y subvertida pero que no impide que el autor quede vinculado, aunque sea de un modo simbólico, con el personaje-avatar que es hiperbolizado mediante un relato grotesco o fantástico. La última parte del comentario, referida a la intención de exorcizar traumas y miedos nos parece menos plausible y difícilmente comprobable. No obstante, *Cómo me hice monja* es una novela que se enmascara en el relato de infancia pero que desestabiliza cualquier aproximación lectora verosímil o autobiográfica ya desde la instancia

misma del título. La anunciación inicial sobre su conversión en religiosa, como se deduce de la lectura de la obra, va diluyéndose hasta quedar reducida a una boutade. El título, según especula Patricio Pron, podría deberse a la costumbre en el Río de la Plata de poner las palabras al revés, normalmente en contextos coloquiales, para lograr un efecto cómico. De este modo la “monja” del título sería “jamón, o sea, un “fiambre”, un muerto. Entonces *Cómo me hice monja* significaría “cómo morí” (Pron 2010: 117).

El argumento es deshilachado, avanza sin un sentido cronológico estricto y en él destaca la imprevisibilidad. El niño-niña Aira va con su padre a comprar un helado, que, por cierto, detesta y que desencadenará toda la trama-delirio. Desde la primera página el narrador plantea un juego ambiguo entre memoria, olvido. El narrador aventura su historia apelando a su gran memoria a la vez que admite que esta, paradójicamente, es defectuosa: “El comienzo está marcado con un recuerdo vívido”; “Mis primeros años los habíamos pasado, papá, mamá y yo, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna” (Aira 2006: 11). Además, para aumentar el absurdo y el equívoco, el propio Aira se refiere a sí mismo en femenino mientras el resto de personajes le interpela en masculino. Este rasgo de ambivalencia sexual nos plantea una cuestión epistemológica para una lectura del relato en clave fantástica, ya que la ambigüedad identitaria del personaje se mantiene como uno de los elementos misteriosos que acrecientan y estimulan la incertidumbre. Kristine Vanden Berghe ha querido ver en este relato paralelismos con la figura del escritor posmoderno de autoficciones en tanto y cuanto la autoficción de finales del siglo XX “cuestiona la verdad y ficcionaliza la realidad, presenta figuras del autor poco heroicas cuya pequeñez

propaga la idea de fragilidad del sujeto y, al mismo tiempo, da un suplemento de ficción literaria a este sujeto debilitado” (Vanden Berghe 2012: 267). Aira precisamente presenta un sujeto fracturado, ambivalente y frágil cuya identidad (sexual, nominal y psicológica) se encuentra en un precario equilibrio. No obstante, a nosotros nos parece determinante destacar de este relato cómo la identidad ambigua del narrador-protagonista se aleja del realismo y como también señala Vanden Berghue, esta personalidad cambiante resulta “crucial en el aspecto fantástico, autogrotesco y antirrealista de la novela” (Vanden Berghe 2012: 271). Por tanto, podríamos afinar asumiendo que el tono general del relato se manifiesta más cercano al surrealismo o el absurdo. No obstante, esta ambivalencia o incongruencia sexual no tiene por qué comprometer el texto autoficcional, ya que como Vincent Colonna ha explicado

Pour en finir avec cette relation de ressemblance, il faut ajouter que cette relation d'homonymie est une condition suffisante pour la réalisation du protocole nominal. Peu importe que le personnage qui porte le nom de l'auteur en diffère totalement, par le sexe, l'âge, le physique, le caractère, la nationalité ou la profession (Colonna 1989: 48).

El autor se inventa una identidad y en algunos casos, como sucede aquí o en alguna obra de Bellatin que después comentaremos, esta identidad está condicionada por una sexualidad diferente. Esta propuesta, sustentada en la contradicción y el equívoco, en la que Aira es un ente andrógino produce resultados interesantes a la hora de interpretar los mecanismos de autorrepresentación del autor. Como sostiene Amícola *Cómo me hice monja*

consiste en la “más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables, al servicio de una trama que, contra la receta borgeana, se agota en los vericuetos de una lógica de pesadilla sin previsión posible” (2008: 15). Mariano García, tras considerar las diferentes categorías de androginia en la obra aireana (“artificial”, “natural” y, finalmente, “mental” en esta novela que nos ocupa) señala esta última, como la encarnación de una dialéctica no resuelta entre sujeto y objeto, expuesta mediante el lenguaje y que le impide, en su condición de ser ambiguo, aprehender la realidad en la que se halla inmerso. Esta androginia mental, por tanto, ocasiona “un distanciamiento de la sociedad, incapaz de comprenderla” (García 2006: 261). En cierto modo, quienes quedamos “distanciados” ante la extrañeza de un narrador-protagonista mutante somos los lectores, que no somos capaces de resolver el conflicto entre las dos identidades (masculino o femenino) que conforman al niño/a Aira. El mundo es entonces interpretado por una subjetividad alternativa ambigua, y “el texto pasa a la invención de la realidad, donde el narrador expone su mundo creado” (García 2006: 25), con normas propias e invertidas, un mundo característico de los niños o de los monstruos que no conocen las reglas de lo normal, que bebe de las fuentes del surrealismo y de Lewis Carroll y que se traduce en una prosa de “inspiración caótica, por ende riquísima, tal como lo atestigua el curso imaginario que recrea su protagonista” (García 2006: 262). Este mundo disparatado y altamente imaginativo queda inscrito en esta fantasía del yo infantil, más bien infantilizado, en el que lo racional puede ser vulnerado con la misma facilidad que se trasgrediría en el ilógico mundo de los sueños.

Al niño Aira, como decíamos, no le gusta el helado, motivo que provoca que el padre entre en cólera, reaccione con violencia y mate al heladero. La acción violenta provoca en el niño un trauma y su personalidad se diluye: “Perdí el conocimiento, mi cuerpo comenzó a disolverse literalmente” (Aira 2006: 26), es hospitalizado, sometido a sesiones de hipnosis. Al salir de su internamiento visita a su padre en la cárcel, se encuentra con su madre, quien consume radiotelenovelas y finalmente es secuestrado y asesinado por la vengativa esposa del heladero. Su muerte también es autonarrada, lo que nos sitúa en una paradoja que tan solo a través de la autoficción más disparatada puede encajarse sin sobresalto. Hasta aquí el resumen del argumento de la novela. Es importante subrayar esa pérdida de conocimiento en la que “el cuerpo se disuelve”, volatizando un relato ya de por sí onírico, transportándonos también a nosotros, los lectores, a un mundo cada más disparatado.

Vanden Berghe argumenta, como ya habíamos señalado, que *Cómo me hice monja* cobra pleno sentido cuando se lee como una autoconstrucción no ya del individuo sino del escritor. Considera que el autorretrato de esta novela “se puede leer como una imagen alegórica del escritor como categoría e, incluso, como una alegoría del género autoficcional en la época de la postmodernidad” (Vanden Berghe 2012: 267). Como artefacto autoficcional esta novela evidentemente responde a una propuesta de asimilación del autor, a través de la ficción, con su identidad de escritor. No obstante, es más discutible que este se considere a sí mismo un escritor de autoficciones, y que el relato se constituya como una alegoría de este “género posmoderno”. No obstante, sí que veremos esta correspondencia entre narración y poética,



personaje y autor, de un modo más explícito y comprometedor, en otros textos de nuestro autor, como *La serpiente* o incluso en *Las curas del doctor Aira*, textos polívocos que enuncian tanto una ficción como una autofiguración autorial, es decir, relatos en la que el autorretrato de artista se transparenta bajo el dibujo de lo ficticio.

En lo que sí coincidimos con Vanden Bergue es en entender en esta obra de Aira una intención de solapar biografía (aunque apócrifa) y literatura, entendiendo así el texto como vida, reduciendo la verdad histórica hasta convertirla en mera construcción discursiva (Vanden Berghe 2012: 267). Por otra parte, no habremos de equivocarnos a la hora de otorgar crédito a la fuerte verosimilitud de esta dislocada autoficción ya que aquí la historia, evidentemente, no es verdadera aunque “su discurso sí lo es o pretende pasar por verdadero”, como apunta Patricio Pron (2010: 116), quien resalta su ficcionalidad, y poner de manifiesto que la incongruencia existente entre el mundo diegético de la narración y el extratextual no resta valor a esta obra de ficción que adquiere la fisionomía de una (falsa) autobiografía. Alberca, a este respecto, señala que “las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías” (Alberca 2007: 64). Si esta novela no se parece en nada en una autobiografía, al menos sí que emula mediante algunas marcas el relato autobiográfico: el título, el tono (falsamente) confesional en el que el narrador en primera persona narra su infancia... *Cómo me hice monja* es una suerte de *Bildungsroman* fantástica.

Es interesante cómo se construye el mundo diegético de esta obra de Aira, anulando todos los elementos externos a ella para cerrarse sobre sí

misma. Al arranque de la novela ya señala el narrador que “Antes de eso, no hay nada” (Aira 2006: 11). Y al final acaba con el imposible relato de su propia 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, la muerte real... (Aira 2006: 98).

Estas dos acotaciones, la primera de carácter alegórico y metatextual y la segunda, paradójica y antirrealista aíslan el relato ya que no se admite ni un pasado ni un futuro fuera del discurso narrativo. Así, el cuerpo textual se resalta y nos remiten a la idea de que estamos ante la historia de un texto, y no leyendo el texto de una historia (Vanden Berghe 2012: 268). Además, se arroja luz a la ambigua advertencia de la ambivalente memoria del narrador. El narrador solo recuerda el texto que nos trasmite porque es lo único existente, obliterando la realidad extratextual. También, podemos detectar en toda la novela gran profusión de léxico referente a su propia condición de ficcionalidad. Por ejemplo, leemos: “algo grotesco, de caricatura” (Aira 2006: 20), o al narrador describiéndose de este modo: “Yo estaba dibujada en un librito de hadas, me había hecho mito...” (Aira 2006: 29). Aquí de nuevo, encontramos esa insistencia en la transmutación del relato en mito, es decir, automitificación, como si así el narrador Aira se pudiese solapar a la memoria de la especie y abandonar su naturaleza de ente inventado. No creemos que sea casual que esta novela que comentamos haya sido escrita, según nos indica la fecha consignada al final del texto –una de las marcas aireanas-, justo cuando es el

cumpleaños del autor: 26 de febrero. Como señala Marie Audran esta novela supone un hito ya que en ella narra “el nacimiento del Monstruo-Aira al hacerse morir. El Monstruo es, a la vez, origen, génesis, materia y forma mediante los cuales el escritor-humano se hace escritor-mito. Es la figuración de la supervivencia” (Audran 2014).

Es decir, como explica Audran, esta autoficción fantástica consistiría en la piedra fundacional de su propio mito como autor. A nuestro entender, y en eso coincidimos con Julio Premat (2009: 237), con esta obra, como ocurre en muchas otras del corpus aireano, el autor se autoconstruye y mitifica mediante la ficción. Pero lo que resulta una constante y más que evidente en *Cómo me hice monja* se lo debemos a la estrategia de falsificación y disgregación de la identidad personal. El personaje niño-niña Aira se desintegra, de desdobra y fractura. “La extensión tan pobre de mi cuerpo se descuartizaba en sus manos” (Aira 2006: 39); “Me fragmentaba en caídas” o la descomposición de la propia identidad: “Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer” (Aira 2006: 79). En ocasiones, la irrealidad impregna el discurso del narrador, hasta incluso dudar de su existencia: “¿No era yo una improbabilidad objetiva de creer?” (Aira 2006: 41). Igualmente, el narrador parece sufrir el síndrome de Capgras y es proclive a percibir el entorno hostil, a sus semejantes, incluidos sus propios padres, como monstruos que han suplantado sus identidades. Hasta él mismo se autodenomina en algún momento como tal: “Mis ojos horadantes de monstruo impedían que ningún ser vivo se mimetizara con mi vida” (Aira 2006: 77).

El texto abunda en disparates y situaciones de lo más grotescas. Sin embargo, la presencia del autor consigue que la perplejidad no haga sino

adquirir un tono más irreal si cabe. Recordemos que Genette entendía que uno de los efectos de la metalepsis de autor era el fantástico (Genette 1972: 244). También, como recuerda Vanden Berghe, quien a su vez remite a Manuel Alberca,

Muchas novelas de Aira se presentan como desafíos a la construcción de sentido y niegan explícitamente la posibilidad de una semántica plena pero esto no quita que en algunas de ellas la categoría del escritor aparezca de manera insistente –literal o figurada– contribuyendo de un modo importante a dar un sentido al texto (Vanden Berghe 2012: 266).

Pero esta presencia es siempre huidiza. Porque el narrador, siempre dudoso, desmemoriado, inconstante, inestable, miente. Deliberadamente o subrepticamente, pero miente, como él mismo confiesa: “Y entonces empecé a mentir con la verdad (y viceversa) no sé cómo” (Aira 2006: 42). Hay, como hemos venido señalando a lo largo de nuestro análisis, una estrategia de presentarse siempre desde los márgenes. Ya sea mediante un relato ambiguo y salpicado de fantasía y delirio, como a través de una voz dudosa, poco fiable pero veraz y coherente dentro del relato. El yo aireano es fragmentario y esquivo, y aunque es un yo difícil de adjudicar a una única identidad, esto no es relevante: “[l]o más relevante y significativo es que, sean cuales sean los sucesivos pasatiempos de César, todos remiten a un yo que se inventa, se esconde y se enmascara frente a terceras personas” (Vanden Berghe 2012: 273). La mentira es uno de los recursos narrativos más eficaces para provocar duda y estimular las interpretaciones del texto y así enriquecerlo. El narrador de

autoficciones fantásticas al recurrir a la impostura intensifica más si cabe la fuerza ficcional. Si está mintiendo, no podemos saber si lo que nos narra es cierto, pero tampoco podemos estar seguros de que todo sea falso.

Es evidente, tras los apuntes arriba expuestos, que esta obra está construida desde su primera oración como una autorrepresentación irónica del narrador. Este rasgo posmoderno, ya señalado por otros autores (Contreras 2002; Montoya 2005; Alberca 2007) es una constante en la obra aireana. El humor irreverente hace que el texto funcione como un juego, un *trompe-l'œil* en el que los personajes (incluido el avatar de César Aira) actúan movidos por finos hilos al modo de la marionetas de un guiñol. Jesús Montoya, que se ha ocupado en diversos artículos de estos aspectos, explica respecto a esa mirada irónica del autor y ese juego de deconstrucción de la realidad que Aira propone, que su obra se puede leer como

una burla que incluso llega a hacerse redundante con la irrupción de la risa del propio autor camuflada a través de unos personajes que se develan inexistentes (de cartón piedra, como proponía Macedonio) ante la acumulación de absurdos y verosimilizaciones hilarantes de esos absurdos en su construcción, meros soportes, por tanto, para el propósito lúdico del autor (Montoya 2006).

En definitiva, resulta difícil atribuir la voz narradora al protagonista y a la vez al autor César Aira sin caer en evidentes objeciones. La articulación de la primera persona está condicionada por más dudas que certezas. La falsificación del yo es tan alarmante (por la debilidad del verosímil factual, por las constantes contradicciones, por la relativización de la realidad), que el

relato, con la muerte (¿anunciada?) final del protagonista-narrador incluida, está muy próximo a una lectura fantástico-absurda. Así, se generan más interrogantes que respuestas. No solo en el nivel de la diégesis, sino también hermenéutico: ¿quién escribe? ¿Es un niño o una niña? ¿Ha muerto realmente? ¿Está loco o está delirando? Si el relato de infancia tiende a solventar las incógnitas sobre el pasado biográfico del narrador, aquí, lo referencial está oculto por lo grotesco, está deformado e hiperbolizado.

Nada en *Cómo me hice monja* es normal. Nuestra concepción de lo que es normal se dinamita ante su lectura. Así, situados de parte de la lógica cartesiana, podemos afirmar que este relato es fantástico ya que su recepción nos alienta a “plantear la dicotomía normal/anormal en la que se basa todo relato fantástico” (Roas 2001: 37). Pero como ocurre en muchas de las propuestas novelescas de Aira el texto no anula la realidad por negación o confrontación, ni siquiera por la injerencia esporádica de un elemento externo a la realidad, como dictaminaba Castex. No se exhiben los binomios real-irreal o fantástico-realista de un modo evidente. En esta novela, como en otras narraciones del autor, en el texto se accede a otra dimensión de la realidad por sobreexposición. Hay un hiperrealismo, una acumulación excesiva de elementos y acciones injustificadas que desbordan su propia lógica interna, para readaptar su propio verosímil, acomodándose a otros principios de no-realismo muy particulares.

Como es habitual en algunas novelas de Aira, estas incluyen su propia poética, su manual de lectura. En *La costurera y el viento*, por ejemplo, encontramos una recolección exorbitada de elementos, cuando el narrador explica su propio procedimiento: “Todo esto puede parecer muy surrealista,

pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista” (Aira 2004: 144). Esta apreciación también vale para la novela que aquí hemos comentado y, por extensión, para definir el conjunto de entradas/obras de la Enciclopedia Aira.

Lo fantástico de esta novela, como ha explicado Roas refiriéndose al fantástico contemporáneo, no postula una aceptación de lo sobrenatural sino la “posible anormalidad de la realidad”, algo que nos impresiona porque “descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos” (Roas 2001: 37). El mundo de Aira, si refleja, como un espejo deformado, a la manera que proponía Valle-Inclán, nuestro propio mundo, hace que descubramos que la realidad es inestable, grotesca, incomprensible; que todo el entramado que constituye la realidad está siempre en construcción, que la única salida es avanzar hacia adelante (o hacia atrás en la memoria), en busca de una realidad que quizá no exista. O que tan solo exista en el plano de la ficción, una ficción-vida (o bioficción o autoficción) que se construye a la vez que se experimenta. Hemos decidido comenzar este recorrido por la ficción del desde el relato de infancia, es decir, desde el relato prototípico de los orígenes y paso obligatorio de toda novela de formación o autobiográfica, no solo por motivos de orden cronológico, también porque en la niñez se fragua el individuo. Es el periodo de tiempo más lejano de la vida adulta y por tanto el más inaccesible desde nuestra memoria, lo que lo convierte en el espacio más factible para ser interpretado desde la imaginación. Quizá por eso, además de por otros factores emocionales, es el que con más recurrencia se mitifica y se reinventa desde la ficción. Es una etapa crucial y decisiva para la formación de toda persona. En este sentido, sería pertinente, aunque fuese de pasada, cuestionarnos por el

carácter iniciático que subyace en el mismo título: “Cómo me hice monja”, es decir, cómo accedí a una religión, cómo me inicié en un culto. Esta religión o culto no son otros que la misma ficción loca del yo, la autobiografía inventada en la que el propio autor-niño da sus primeros pasos hacia una construcción mítico-ficcional de sí mismo. También mostraremos cómo se lleva a cabo este proceso de automitificación en el siguiente texto autoficcional fantástico de la infancia aireana.

### **“El cerebro musical”. Regreso a la infancia fantástica: el yo y sus monstruos**

El relato “El cerebro musical” está fechado en 2004 y fue publicado por la editorial Eloísa Cartonera en 2005 junto a otros cuentos. En este cuento corto Aira también relata en primera persona eventos de su infancia, entreverando memoria, hechos autobiográficos y acontecimientos fantásticos. “El cerebro musical” se apropia de fórmulas de la narración autobiográfica, aunque manifiestamente falseada por un narrador poco fiable. Por otra parte se añade una atmósfera que paulatinamente irá enrareciéndose con elementos fantásticos –monstruos, situaciones inverosímiles, personajes estrambóticos–. Los rasgos autobiográficos a los que aludimos se encuentran en parte definidos por la asimilación de esta narración al “relato de infancia”, tan característico de este género. Como ha expuesto Pozuelo Yvancos “[l]as actuales teorías del relato autobiográfico no han dejado de subrayar la importancia que en este género tienen los relatos infantiles” (Pozuelo Yvancos 2005: 111).



El narrador, que responde al nombre de César, evoca un episodio de su infancia en la ciudad de Coronel Pringles, en donde los acontecimientos más triviales devienen paulatinamente en un estado de pesadilla, fantasía y delirio.

Comienza el cuento a la manera tradicional del recuerdo infantil rescatado: “Yo era chico, tendría cuatro o cinco años. Era en mi pueblo, Coronel Pringles, a comienzos de la década de 1950” (Aira 2013: 79). Además, más tarde sabremos, que el narrador, al igual que César Aira en la vida real, se fue de Pringles, “como se van tantos jóvenes con inquietudes artísticas o literarias” (Aira 2013: 87). Como en otros relatos del autor, una narración de factura realista, además con fechas concretas que resaltan su carácter histórico, desbarrará hacia lo truculento, poco a poco, hasta despeñar en el fantástico-absurdo aireano.

El narrador autodiegético cuenta cómo acudió con sus padres a un hotel en el que se celebraba una especie de velada en la que se donaban libros. No obstante, desde el inicio del relato, el narrador nos pone a prueba y comienza a perturbar la verosimilitud del texto, declarando que la realidad no es otra cosa que la ficcionalización de nuestras percepciones que de ella tenemos, “porque siempre estaba inventado historias y maquinaciones para lo que no entendía, y no entendía casi nada” (Aira 2013: 80). De este modo, lo narrado y lo fantástico se solapan, la invención y la historia son sinónimas. Unas líneas más abajo, da un nuevo giro y vuelve a reforzar su discurso de autoridad y credibilidad: “Pero estoy seguro de que pasó tal como lo cuento” (Aira 2013: 80). Y más adelante declara que “veía la escena con una nitidez sobrenatural, y así la sigo viendo. Veo más de lo que vi. Es como si viera la historia en sí misma” (Aira 2013: 92). El narrador nos revela su pasión temprana por la lectura y menciona a la

bibliotecaria, una tal Sarita Subercaseaux que conoció en su niñez. Pero, de nuevo, dinamita la fiabilidad de su propio discurso, en el momento que su madre le recuerda que Sarita Subercaseaux falleció antes de que él (César, el narrador) hubiese nacido. Este juego de confusiones no hace sino desestabilizar la credulidad del lector reclamando una posición claramente afiliada a la pura fantasía que adquiere su peculiar potencialidad en el impreciso quicio de la vacilación.

En las conversaciones descubren que en el hall del Teatro Español, un edificio próximo al hotel en el que estaban cenando, se está exponiendo El Cerebro Musical, un raro objeto que “había aparecido en el pueblo tiempo atrás”, un “dispositivo mágico” “de cartón, del tamaño de un baúl. Este artefacto reproducía con bastante realismo la forma de un cerebro, pero no su color, porque estaba pintado de rosa fosforescente, recorrido de venas azules” (Aira 2013: 83).

Tras la visita al Cerebro Musical, la familia vuelve a casa en su camioneta, pero en el trayecto hacen una parada en el circo. Su hermana le grita: “¡César, el circo, el circo!”. El circo había llegado tres días antes al pueblo y pronto se había visto sacudido por el escándalo. Tres enanos, dos varones mellizos y una mujer, casada con uno de ellos, habían protagonizado un truculento triángulo amoroso que había desembocado en una huida de los amantes, robando el dinero al ultrajado marido, quien armado con una pistola había salido en busca de estos.

Este enredo, en el pueblo, supone un escándalo de dimensiones nunca antes vistas. Tres enanos circenses –personajes, tanto los enanos como las

personas del mundo del circo, recurrentes en las fantasías aéreas—extraviados en el pequeño pueblo, un caso sin resolver, un posible crimen, el terror a que un enano furioso transite por las calles de Pringles con una pistola, son los ingredientes perfectos para una delirante historia; aunque como suele ocurrir en las novelitas de Aira aquí todo tiene el sabor del accidente, de los eventos colaterales que funcionan como telón de fondo a la aventura de su yo: “Un matiz sobrenatural empezó a cubrir el episodio” (Aira 2013: 89). Aira no renuncia a la broma y al disparate. Si la situación no es lo suficientemente grotesca, además, añade algún comentario en el que lo hilarante desentona con el tono tétrico y misterioso: “Por lo pronto, las madres miraban bajo las camitas de sus hijos, y los niños desarmábamos los juguetes para mirar adentro” (Aira 2013: 89). Lo grotesco se impone.

Es en este punto, en mitad de la narración de los hechos, cuando el narrador irrumpe en el relato y provoca otra vez una ruptura de la diégesis: “Cierro el paréntesis explicativo y vuelvo al relato” (Aira 2013: 90). La intromisión metaléptica no supondría una quiebra abrupta del relato si no fuera porque aprovecha de nuevo Aira la ocasión para comprometer la credibilidad del narrador y quebrar la coherencia histórica del relato. Recurriendo a una analepsis forzada, retrotrae la historia otra vez al hall del teatro, justificando esta incongruencia con su deficitaria memoria: “Pero al hacerlo (volver al relato) advierto que he cometido un error. Porque la historia siguió en el hall del teatro (...). Y efectivamente, ahora que lo pienso mejor...” (Aira 2013: 90). Esta discontinuidad cronológica es, según Pozuelo Yvancos, característica de los relatos autobiográficos en los que se construyen episodios de la infancia. El crítico señala que si la memoria del adulto se mueve en series cronológicas

marcadas por el tiempo, en la memoria infantil, como sucede en esta autoficción de la niñez, “cobran un relieve fundamental las metonimias y metáforas espaciales (...) y una especie de posicionamiento fragmentario de tal configuración narrativa que hace que la memoria se ordene en un continuum temporal seccionado espacialmente” (Pozuelo Yvancos 2005: 112). Esta fragmentación en nódulos espaciales fluctúa, como se ha visto en el ejemplo anterior, para devolvernos al hall, epicentro en el que transcurre el nudo de la narración. Además, el estilo fragmentario conlleva una imprecisión mayor que coadyuva a difuminar el realismo y alimentar el carácter fantástico-extraño del relato.

Es en este momento de la narración cuando los acontecimientos se precipitan. La hermana toca el Cerebro, este cae y se destroza, mostrando lo que ocultaba dentro. “El interior era un compacto hialino, como una gelatina bien moldeada por la cáscara (...) en medio de esa masa flotaban muertos, en posición fetal mutuamente invertida, los dos enanos hombres, los mellizos” (Aira 2013: 91-92). Se forma un alboroto, hay gritos y las personas se atropellan perfilando un final apocalíptico; además, aparece el monstruo, uno de los elementos habituales de Aira, que sirve de *deus ex machina*, truco recurrente con el que remata nuestro autor sus historias de un modo precipitado. En este caso, el ser abominable que aparecerá será la enana, que había permanecido escondida en el interior de una estatua de yeso del coronel Juan Pascual Pringles. Pero, sin que se expliquen las razones de dicha metamorfosis, la enana-monstruo infiel del circo se presentará bajo la forma de una especie de insecto gigante, hibridando en su fisionomía grotesca el humor más chabacano y el terror de serie B. La enana, transformada en un monstruo,

es descrita como una criatura sobrenatural y aterradora, un ser “mutante volador”, una “Crisálida asesina” dotada de

una gran cabeza sin ojos ni nariz pero con una enredada cabellera rubia, y brazos gordezuelos terminados en garras, y un par de senos rosados exuberantes, con ojos en lugar de pezones (...) Hasta que unas sacudidas convulsivas liberaron dos alas, primero una, después la otra, enormes membranas irisadas (...) La parte posterior del cuerpo era una gruesa bola cubierta de vello negro (Aira 2013: 93).

Además, el bicho volador porta un huevo en sus entrañas. La gente despavorida trata de huir del teatro, pisoteando los cadáveres de los dos enanos. Allí también se presentan los trabajadores del circo, lo que repercute en una potenciación de la escenografía teatral del relato, al grotesco bajtiniano, debido a su aspecto irrisorio. “Ni en el carnaval se había visto algo así” (Aira 2013: 95).

Aparece Sarita Subercaseaux, la antigua bibliotecaria junto al ser alado (quien, recordemos, previamente se nos había anunciado como muerta desde hacía ya algunos años). La descripción de Sarita contrasta con el aspecto monstruoso de la enana. El narrador la describe con “su prolijo peinado batido, su rostro rosa bien empolvado, su vestido celeste, sus zapatitos de taco chino” (Aira 2013: 96). Parece que Sarita y la enana voladora se van a enfrentar a duelo. Pero el monstruo alado acaba por retirarse en vuelo hacia el cielo. Sarita Subercaseaux queda sola junto al huevo de la enana. Saca lo que parece un hacha, todos temen que vaya a romper el huevo. Pero resulta no ser un hacha

sino un libro, y la intención no es otra que “poner sobre él el libro en equilibrio, delicadamente” (Aira 2013: 97).

Aira transforma el relato, en la última oración, en la construcción de un mito. La imagen de Sarita Subercaseaux con el libro y el huevo se trasmuta en el símbolo fundacional de la biblioteca de Pringles. “En la leyenda de Pringles, esa figura extraña se perpetuó como el símbolo de la fundación de la Biblioteca Municipal” (Aira 2013: 97). Este final, de forma sutil, da un nuevo sentido a toda nuestra lectura del relato, abriéndonos a una interpretación casi opuesta. Si parecíamos estar leyendo la memoria de niñez fantaseada del escritor César Aira, la intrusión del término “leyenda”, que además se sustenta con todos los demás elementos fantásticos, nos invita a repensar la narración como un episodio más mitológico que evocativo o de infancia. Recordemos que el mito es antagónico a lo factual y se sostiene por una idealización extrema (Frye 1990: 136). Aira entonces no se limita a dibujar una imagen desfigurada de sí mismo sino a configurar un aura mítica en torno suyo, mediante la mitificación de su lugar de origen geográfico y mental: Pringles y el territorio de la niñez.

El narrador poco fiable no solo contribuye a suspender nuestra credibilidad, también a que el relato se preste a una lectura en clave ficcional-fantástica. El léxico incluye en numerosas ocasiones palabras que aluden a su carácter fantástico, lo que también consigue que el pacto de lectura verosímil se difumine, como se percibe en los siguientes extractos del relato:

“las cajas de los libros tienen algo de onírico”; “dispositivo mágico”; “...el trayecto tomaba un cariz imprevisible de aventura”; “Eran terrenos sin dueño, misteriosos”; “Un matiz sobrenatural”; “la misma fantástica miniaturización”;

“ya decididamente mágico”, “toda la escena había tomado una precisión fantasmagórica,”; “living comedor de fantasía”; “la misma energía de decisión sobrenatural” (Aira 2013).

En “El cerebro musical” desfilan, o más bien son expuestos como si actuaran en una comedia delirante, una cohorte de personajes estrambóticos, peculiares y planos, más cercanos al cómic o al folletín pulp que a la narrativa novelesca que busca verosimilizar caracteres. Situaciones imprevisibles, descabelladas y surrealistas. Sucesos en los que la ley de causa y efecto es sustituida por el más puro azar o la acumulación ingente y caótica. Aira inventa a medida que escribe y acopia elemento tras elemento en un tour de force. La acumulación, como decimos, es también uno de los rasgos que definen esta pieza. El cuento, recordemos, empieza con una cena familiar en un hotel donde se celebra un extraño evento libresco. Allí hay un personaje, que volverá a aparecer al final de cuento (como si retornase de entre los muertos, desde un espacio más allá de la memoria y la realidad), y que se erige como parte de la memoria mitificadora del narrador y de su pueblo natal: la bibliotecaria Sarita Subercaseaux. Luego, la visita al Cerebro Musical, los personajes del circo, los enanos fugados que conforman un triángulo amoroso y que ofrecen una historia de suspense alternativa aunque decisiva en la trama. Y finalmente, la sorpresa del monstruo. No obstante, el monstruo escapa surcando el cielo y nada sabemos de sus motivaciones, ni de cómo ha sufrido la enana la metamorfosis para acabar de este modo. Tampoco se nos comunica cómo han acabado los dos enanos dentro del llamado Cerebro Musical; ni se nos explica el origen de este artefacto semi-mágico, máquina fantástica y soltera, en

cuanto a su falta de funcionalidad. Hay otros muchos hilos de la narración desflecados, redundantes y que no sirven para el desarrollo de la trama. Por ejemplo, el incidente de la pérdida de la cartera del padre, una cartera que perteneció a Pushkin. El exceso de elementos también lo señala, aunque como un defecto, el crítico literario Ernesto Calabuig en una reseña al libro en el que este relato se incluye. Calabuig argumenta que “[m]uchas de las páginas del libro se resienten por un exceso de confianza en la validez de todos los materiales, líneas de fuerza o cuerdas de las que tirar” (Calabuig 2013). No somos de la misma opinión, ya que consideramos que parte de la sinergia que promueve una escritura arriesgada en Aira es precisamente esta acumulación de materiales dispersos en busca de una estética volátil, casual y sustentada en la improvisación, que precisamente en este relato, en el que lo fantástico más delirante y la narración yoica armonizan, produce un gran efecto. Las piezas del puzzle novelesco aireano, a veces de manera loca o desestructurada, encajan o no encajan (posiblemente casi nunca encajen, da lo mismo), pero casi siempre producen bellas figuras que emanan de su formulación rizomática.

También, apelando al absurdo, ofrece el narrador una contradictoria explicación respecto a haber salido a cenar la noche de autos, a pesar de que no era costumbre en la familia del joven narrador César. El motivo, nos cuenta, era el miedo al enano homicida: miedo a ser asesinados en casa por él. Consideran, lejos de toda lógica, que estarán más seguros en la calle. La apoteosis del monstruo final, como ya hemos señalado, una de las fórmulas aireanas, hace que el cuento se desborde. No obstante, el broche final de convertir el relato en una posible construcción legendaria del pueblo Coronel Pringles hace que, de algún modo, todos los elementos adquieran una textura



homogénea o, al menos, coherente dentro de una lógica interna que vindica el disparate y que sirven para explicitar el carácter legendario-mágico de la narración.

Todo el cuento está teñido de cierto aroma de ensueño. La trama parece desenvolverse dentro de un territorio onírico. El niño, a mitad del relato, parece caer en un sueño del que no sabemos si despierta. Así que también podría caber una lectura menos literal admitiendo que a partir de ese momento todo lo que sucede es parte del sueño del narrador, quien cuenta que “la mera suposición de que íbamos allí me dio sueño. (...) Eran terrenos sin dueño, misteriosos. Mis ojos empezaron a cerrarse...” (Aira 2013: 86).

Para poder definir este relato como una autoficción fantástica entendemos necesario subrayar algunos elementos fantásticos que destacan en él. En “El cerebro musical” nos encontramos ante un fantástico delirante en el que la intromisión de elementos disruptivos en el tejido de lo real se produce sin renunciar a lo grotesco y a la humorada. Lo hilarante disminuye lo horroroso de los seres monstruosos en el relato, pero el efecto sorpresa, no obstante, no es menoscabado. El asombro, condición necesaria según Todorov, que se provoca en el lector, al igual que en los personajes, afecta a nuestra lectura descolocándonos. Si la narración de “El cerebro musical” es delirante y cualquier acontecimiento, por estrambótico que sea, es posible, el asombro ante las fracturas que se producen en el tejido de lo real-normal es siempre efectivo. Además, la carencia de explicaciones se traduce en una narración fantástica pero que bascula hacia lo maravilloso-absurdo.

En síntesis, apreciamos que el cuento está a mitad de camino de lo absurdo, lo cómico y lo fantástico. Los elementos autoficcionales no comprometen la trama, aunque se logra, con la ambientación en el pueblo natal del escritor y la voz narrativa de evocación autobiográfica fingida, otorgar al relato un tono ambiguo de falsa memoria de infancia. En la amalgama de contrastes (realismo/fantasía; comedia/terror; historia/mito; absurdo/verosímil; biografía/onirismo) se iluminan los matices de esta historia. El ritmo disparatado del relato va en crescendo. Si antes comentábamos que hay una proliferación de elementos exacerbada, es a medida que avanza la narración cuando cada vez más personajes, incidentes y escenas rocambolescas aparecen. Es aquí donde descubrimos otro de los rasgos del narrador argentino: una fértil imaginación que le permite narrar un relato de infancia con enanos asesinos que escapan de un circo y que se esconden en un aparato mágico con forma de cerebro se transforman en un monstruo volador. El propio escritor parece justificar su incontinencia imaginativa, cuando, en otro relato de la antología *Cuentos reunidos* llega a afirmar, no sin ironía: “Si no lo escribo yo no lo va a escribir nadie” (Aira 2013: 10). Y es que Aira es literatura y sostiene, según entendemos, que lo que no es literaturizado deja de existir. Como indica en otro cuento de corte autobiográfico incluido en esta antología:

La literatura empieza cuando uno se ha vuelto literatura, y si hay una vocación literaria no es otra cosa que esta transubstanciación de la experiencia que hoy se ha dado en mí. Por puro azar. Por un encuentro casual, y la revelación consiguiente (Aira 2013: 132).

Para transformarse en literatura hay que empezar por ficcionalizar el yo desde los orígenes. El mito del escritor (que a la fuerza ha de cimentarse en un pasado, más inventado que real) al que siempre ha aludido Aira, también se construye desde la fantasía. Las razones por las que un escritor recurre a instancias fantásticas o contrafactuales para convalidar su mito personal pueden ser diversas y contradictorias. Por ejemplo, por pudor para mostrar facetas de la vida real (quizá el ejemplo sea Borges), porque se reniega del pasado real (como le ocurre a Umbral) o porque la ficción no debe reconocer las diferencias entre factualidad y fantasía. Aira se oculta en exposiciones y negaciones simultáneas que configuran un “yo agujereado”, creando un mito de escritor que es una “galería de máscaras, un juego de la identidad, un malabarismo de/con sí mismo, una proliferación” (Premat 2009: 247). Escribirse, es decir, multiplicarse es reinventarse, parece que Aira sostiene con cada una de sus novelitas en las que un avatar de sí mismo interpreta el papel del escritor. Así, el yo, por muy fantaseado que haya sido, queda inscrito en la obra para siempre, al margen de cualquier discurso. Y también porque para poder revelar toda la complejidad de la realidad hay que reinventarla. Aira no solo se autoinventa, también inventa un pasado, es decir, una biografía alternativa en la que sustentar su existencia ficcional.

#### 7.4.3.2. EL ESCRITOR REINVENTADO

La autoficción literaria se entiende como el relato ficticio de un escritor. En Aira, a pesar de asumirse los postulados de la literatura fantástica o paradójica en algunas de sus autoficciones, el aura del escritor sigue emitiendo destellos desde sus extravagantes avatares, como la reminiscencia del subconsciente de alguien que escribe desde el otro lado de la realidad y no tanto como un reflejo

realista de la biografía del autor. En este sentido la autoficción fantástica es a la autobiografía lo que los sueños lúcidos a la vigilia. Una suerte de existencia inventada en la que se mantienen vínculos y rasgos de la existencia factual aunque nada se rija ya por las leyes de la lógica. En el progresivo desdibujamiento del yo que se opera en la escritura autoficcional fantástica de Aira hay una interzona donde el autor sigue siendo un escritor pero el mundo a su alrededor ha comenzado a transformarse, a enrarecerse y por tanto, también opera cambios en el protagonista. En las siguientes ficciones que aquí analizamos, Aira es el escritor César Aira pero con variaciones en el tejido de la realidad y en el de la identidad. En la obra teatral *Madre e hijo*, historia-nexo en la que todavía conviven el Aira hijo y el Aira escritor adulto, la falta de sentido viene dada por la falla comunicacional y memorística. Aira ha comenzado a desprenderse de su yo real para dejar vía libre a la emergencia de su yo inventado. Un yo que en las siguientes piezas, *El congreso de literatura* y *La serpiente*, ya se ha agregado otro roles con los que complementar y desvirtuar su identidad. En *El congreso de literatura* sigue siendo el famoso escritor, pero además ha añadido a su repertorio de identidades la del científico, rol que finalmente, en el siguiente y último estadio –cuando “Aira es otro”– acabará por suplantar, sustituir y anular al Aira escritor en su representación de científico-mago. En *La serpiente* Aira también es un escritor pero su metamorfosis ya ha comenzado a surtir efecto: se ha transformado en un autor de best-sellers. Así, lo que nos propone es una suerte de anamorfosis, deformación estético-identitaria en la que hay que buscar el ángulo correcto para poder descubrir la imagen real del autor que, en su forma más residual, todavía habita su yo imaginario.

### ***Madre e hijo: del absurdo al terror melodramático***

Como pieza de autoficción fantástica, incluso dentro del corpus aireano, resulta *Madre e hijo* un texto poco conocido y anómalo, ya que no es una narración, como la mayoría de sus obras literarias de ficción, sino una pieza dramática. Su escritura se fecha en 1990, aunque fue publicada en 1993. En cuanto a su propuesta formal *Madre e hijo* es una obra teatral: respeta las tres reglas clásicas del género, los diálogos vienen precedidos por el nombre de los personajes y, aunque escasas, aparecen acotaciones indicando gestos o explicando el contexto del discurso, en este caso un diálogo entre dos participantes. Aunque la autoficción dramática no ha sido estudiada con profundidad sí que existen algunas aproximaciones teóricas al fenómeno (Toro et al. 2010: 229-250) o más recientemente el volumen titulado *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017). Vera Toro al examinar las relaciones entre ficcionalidad y narratividad dramática reconoce una mayor complejidad a la hora de entender las relaciones entre autor, narrador y personaje que en los textos narrativos; aunque al haber una intromisión in corpore o in verbi por parte del autor en la obra la considera (y nosotros opinamos en el mismo sentido) y, por tanto, la modeliza como equivalente a la autoficción narrativa (Toro et al. 2010: 242).

Los dos únicos personajes que ocupan la escena de esta obra son el hijo y la madre referidos en el título. El “Hijo” se llama César, es escritor y está de visita en casa de su “Madre” en la ciudad, topónimo recurrente en la obra de Aira, de Pringles, para anunciarle que va a casarse. Este es el arranque de un diálogo mutilado que más bien es un monólogo del hijo frente a una madre balbuceante, de discurso inconexo y a veces lexemas inconclusos o

interjecciones desconectadas de su funcionalidad enunciativa. Conecta así la pieza con obras del teatro del absurdo (Beckett, Ionesco, Pinter) en las que la comunicación está determinada por una quiebra del mensaje, provocando así escenas sin sentido. También, esta fractura de la comunicabilidad entre emisor y receptor es potenciada por el contraste verbal entre los dos protagonistas: mientras que a la madre se le niega un discurso coherente, el hijo César, que porta la voz del autor, es dotado de una elocuencia omnímoda, con un discurso reflexivo y con referencias a Nietzsche, Leibniz, Freud o su maestro, Osvaldo (Lamborghini). Además de esta incongruencia o desnivel en un diálogo fracturado, el mismo relato consigna su propia indecibilidad de manera explícita. El hijo declara en una ocasión, negando el valor intrínseco de las palabras, que “de estos temas no me gusta hablar, porque se transforman en palabras en el momento de decirlos, y cambian sus reglas de funcionamiento” (Aira 2004: 33). También niega la utilidad misma del acto locutivo, es decir, de verbalizar los contenidos, las palabras: “Pero nosotros dos nos entendemos sin palabras, ¿lo has notado?” (Aira 2004: 33).

De nuevo, como sucede en otras de sus novelas, la obra está exenta de una trama consistente, su argumento es precario y el hilo conductor es un discurso reflexivo, enunciado por una voz teórica que reflexiona sobre infinidad de asuntos, incluida la propia escritura, el proceso narrativo sobre el que se sustenta. Sobre esta tendencia metarreflexiva ya nos hemos manifestado con anterioridad, pero cabe recordar cómo la voz de Aira está siempre presente, hilando teorías extraídas de todos los campos (filosofía, arte, banalidades, ciencia) haciendo del corpus aireano un libro de texto de saberes inútiles, pero

divertido y atravesado por el humor, la inventiva y la inteligencia al servicio del disparate.

Ya habíamos mencionado su escasez de acotaciones, lo que contribuye a que la ficcionalidad del texto se vea amplificadas, en detrimento de una lectura dramática. Hay que añadir también que no se explicitan los decorados, atrezzo u otra forma paratextual que animen a una puesta en escena. Esta insuficiencia de recursos, por otra parte, redundando en la propia artificialidad del texto que, aislado de referentes, subraya más su naturaleza de simulacro. Hay una inmediatez y falta de premeditación en la intervención del Hijo, quien admite que la idea de casarse le vino de improviso, a la vez que ratifica, mediante la autorreferencia, la artificialidad del texto que estamos leyendo: "...la idea me vino de pronto, completa y evidentemente como un rayo. Incluida esta escena". Para añadir acto seguido: "Y como tantas cosas en mi vida, vino de la literatura" (Aira 2004: 11). O más adelante: "En mí todo está contaminado de literatura" (Aira 2004: 18). Así, el relato, dado su alto componente metadramático y acusada autoconsciencia teatral (Toro et al. 2010: 234), muestra sus costuras y se manifiesta como una autoinvención, una recreación ficcional del propio protagonista, César (Aira), el escritor que ha vuelto a un escenario recurrente, pero en este caso, expuesto de un modo sucinto: el "teatro" de su Coronel Pringles natal.

El anuncio de su ilógico matrimonio, a pesar de estar ya casado y tener dos hijos, desata las disquisiciones del Hijo con la Madre. Este falso diálogo fluye y los temas se despliegan en diversas direcciones sin relación unos con otros. Sobrevuela por las páginas de esta obra, la figura, en distintas formas, del fantasma: el maestro fallecido Osvaldo, su abortado proyecto de casarse o

su propia fisionomía, al recordar ese dedo (miembro fantasma) que perdió debido al ataque de un perro, siendo este último un motivo que se repite en diversas obras del autor: en concreto, se puede consultar el relato “El perro” incluido en *Relatos reunidos* (2014), donde, casi con la fisionomía de una pesadilla, la fobia que le provocan los caninos al autor es su tema central. También el texto se puede entender como un texto fantasmático, en cuanto a su falta de corporeidad, de sentido, de coherencia, “una geometría de contornos de fantasmas” (Aira 2004: 44). César, el protagonista-narrador, se ve a sí mismo hueco, “como si una de mis mitades se hubiera evaporado, y el vacío se redujera a reflejar lo que quedó. Ahí veo el embrión de una historia de fantasmas” (Aira 2004: 45). Según Martina Wagner-Egelhaaf “el fantasma es una figura de la autoficción en la medida en que desencadena la vacilación de los límites entre la ficción narrativa homodiegética y la escritura autobiográfica factual” (en Casas 2012: 257-258). Aunque aquí no existe la escritura homodiegética propiamente dicha, sí que hallamos, como en otras obras del autor argentino esa presencia residual de su propia identidad que adquiere una forma fantasmática a su trasvase en el mundo de ficción. Así, el texto se constituye como un espacio-limbo respecto a la vida real del autor, al que este accede para intervenir y reescribir su existencia ficcional: “Como ocurrirá también en *El llanto*, en *La serpiente*, o en el cuento recogido en *La trompeta de mimbre*, en «El espía», el escritor entra en la obra para borrar el contexto en que cree vivir el personaje” (Montoya 2010: 142). Así, hay una intrusión del autor en la obra en busca de su propio avatar, como aquella historia de Henry James, “The jolly corner”, en la que el protagonista acechaba al fantasma de un yo pasado alternativo, ese que él hubiera sido. La vacilación entre los límites de



la ficción y la escritura autobiográfica reverbera el seísmo identitario entre el escritor (el ser de carne y hueso) y su proyección fantasmática en el texto, como ente imaginario. Si el fantasma se caracteriza por esa dualidad de estar/no estar, el protagonista de la autoficción es ese espectro que “es” el autor pero que al mismo tiempo no lo es, que lo niega y lo afirma a la vez.

En otro apartado hemos comentado la función del olvido como uno de los mecanismos coadyuvantes para construir una autobiografía ficticia. La invención se apoya entonces en las fallas y las limitaciones de la memoria. La debilidad intrínseca del acto de recordar conlleva que el olvido sea un reactivador de imágenes, situaciones y acciones. Toda memoria es ficcionalizadora. En otra novela de Aira, *El mármol* (2013), el narrador pone en duda los acontecimientos ocurridos aduciendo una memoria inconsistente. Y concluye con la siguiente reflexión: “En fin, no me preocupa demasiado porque la diferencia entre recordar e inventar puede neutralizarse en el curso de la acción” (Aira 2013b: 81). El propio personaje (el hijo-Aira) de *Madre e hijo* se vale de una suerte de memoria defectuosa o antimemoria para armar su antidiscurso, anulando su realidad, su pasado histórico. Es por lo tanto, como todo amnésico, un ser nuevo, recién creado, en cuanto que carece de historia personal. Recordemos cómo Borges en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” remite al libro *The Analysis of Mind* (1921), de Bertrand Russell, “quien supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que ‘recuerda’ un pasado ilusorio” (Borges 1985: 487). Esta falta de pasado histórico, o de memoria para evocarlo, es propicia para el ente autoficcional y su recreación de una vida de ficción, que no está comprometida con otras existencias extratextuales o históricas afuera de la diégesis. De este modo, el

Aira inventado comienza a sustituir al real, y aunque todavía inscribe su existencia dentro de las coordenadas geográficas y temporales del Aira biográfico, la fantasía ha empezado a destronar el reinado de lo real y los órdenes de lo fantástico dejan paso al nuevo yo de ficción.

Al poco de empezar la obra, cuando su progenitora le recrimina que ya está casado con Liliana, y que tiene dos hijos, Tomás y Noemí (que coinciden con sus hijos y esposa en la realidad), César le responde que lo había olvidado: “¡Casado! Cierto... ¡Uy! ¡Dios santo! Ja ja... ¿Podés creer que me había olvidado? Pero por completo...” (Aira 2004: 13). El olvido se hiperboliza, y si en otros relatos, el narrador aireano, como en *Cómo me hice monja*, se ha vanagloriado de una memoria prodigiosa –pero que irónicamente también está traspasada por el olvido–, aquí reclama el procedimiento inverso y apela a la amnesia: “¡Si yo me olvido de todo! Yo soy el olvido en persona,” (Aira 2004: 49). Así no solo se pone en juego el recurso de la memoria poco fiable, sino que el autor se autoriza para valerse de la pura invención como coartada, procedimiento mediante el cual la ficción actúa como fingimiento deliberado.

La memoria confusa, además, está ligada a su condición de escritor, cuando recuerda la mano que perdió debido al ataque del can: “Por supuesto que fue en la izquierda, si me hubiera faltado el meñique en la derecha no me habría hecho escritor, porque la lapicera exige un equilibrio sin el cual yo sería otra clase de escritor, quizá un escritor malo” (Aira 2004: 37). La escena, explica, quizá la “haya revivido siempre en un espejo. Es muy posible. El shock debió de producir un cambio en el cruce cerebro-cuerpo, y quedó fijado al revés” (Aira 2004: 37). De nuevo, el olvido ficcionaliza a la vez que sirve como base para construir su figura de escritor distorsionada.

Como en otros relatos de César Aira, la narración bascula de lo absurdo a lo fantástico. Lo irreal avanza, apoderándose del relato, hasta subvertir cualquier tipo de lectura realista del mismo. Aquí se detecta un procedimiento similar en el que un elemento totalmente inesperado, el característico *deus ex machina* aireano, irrumpe para apresurar un final explosivo.

La madre llama al hijo para que acuda a la cocina, el pollo congelado convertido en zombie ha emprendido un feroz ataque hacia la madre: “Ah, no tiene cabeza y te tiró un picotazo. Perdoná, pero tengo que ver ese prodigio” (Aira 2004: 60). Es aquí cuando el falso diálogo del hijo-César y su madre es interrumpido para acelerarse hacia un demencial relato espasmódico de terror y humor delirante:

Ese pollo es un peligro... Yo llamaría al porte...Hhhh...  
(...) ¡Está vivo! ¿Cómo es posible, mamá? (...) ¿Pero tenía patas? No puede ser...No, es cierto... ¡Se ha regenerado! ¡Mirá, la cabeza...! ¡Y las plumas...! ¡Plumas de todos los colores...! El *faisán-sultán de todas mis novelas* (Aira 2004: 62-63, la cursiva es nuestra).

De nuevo, como vemos, se vuelve a remarcar, mediante la autorreferencia a la obra del escritor –característica de las obras autoficcionales, según Vera Toro (2010: 235) – la condición de simulacro del texto y aunque se potencia su carácter paradójico también se alienta una estética antilusoria, en cuanto se devela su propia esencia ficcional. Además, la imagen postula una ficcionalidad que desborda el propio contenido del relato. El absurdo se abre paso, el ave resucitada arrincona y ataca a los protagonistas. Sus intervenciones se van reduciendo drásticamente para

desembocar en frases entrecortadas: “Yo le... (...)¿Vist...? ¡Nos oye...! Yo le... (...)Dejam...” (Aira 2014: 67). Ya al final de la pieza, lo que parece la muerte de la madre se evidencia de un modo brusco: “Hijo: ¡¡MAMÁAAAA!! El cuello...Noooo...La mataste...bestia...Yo te... ¡Aaaah! ¡Los ojos no!” (Aira 2014: 68). Hasta finalizar en una sarta de gritos y gruñidos por parte del hijo y, por último, la más extensa de las acotaciones, con un aire literario, un fragmento extradiegético que funciona como desestabilizador de la propia forma teatral. Como veremos, además, consigue influir en el propio desarrollo de la obra y en su supuesta puesta en acción: “El pollo extiende las alas y oculta toda la escena” (Aira 2014: 67). Las acotaciones, argumenta Vera Toro, pueden formar parte del texto autoficcional, ya que no siempre “se limitan a meras instrucciones para la realización escénica, sino que pueden tratar los sucesos como hechos ficcionalmente verdaderos” (en Toro et al 2010: 232).

Así el texto dramático se ha transformado en las últimas páginas en una autoficción fantástica, en la que lo absurdo predominante muta en una fantasía. El monstruo, recurso característico de las narraciones fantásticas y de terror, accede al relato del modo menos inopinado: travestido de pollo congelado. Este reverso en la diégesis replantea todo el relato y nos avoca a una lectura fantástica y fantasmal del mismo. También hay una contradicción en el efecto: el terror de un monstruo que ataca con violencia a los protagonistas no es más que un elemento que refuerza el efecto cómico. Por otro lado, los marcadores de una recepción realista se ven subvertidos a menudo por la propia intrusión de la autoconciencia de un narrador camuflado en personaje teatral. Voz que distancia al lector de la ficción para conminarlo a repensar, recordando los protocolos nominal y autorial, la referencialidad del texto. Por otro lado hay

también una tensión entre realidad y ficción que nutre la pieza de teatro. El teatro es aquí, no obstante, un simulacro más, una puesta en escena dentro de la propia narración, como una caja china; y el ritmo acelerado del final nos aboca a los abismos de lo irreal. Lo artificial roza el video de dibujos animados. El propio personaje menciona la productora Walt Disney.

### ***El congreso de literatura: el autor como científico loco***

En esta novela de 1997 César Aira sigue siendo un escritor pero también desvela una faceta fantástica: es un científico con intenciones de clonar a un ser humano. Estamos ante una autoficción fantástica que, recordemos, consiste en una historia en la que un escritor da nombre a un personaje y lo introduce en situaciones imaginarias (Colonna 1989: 10). La metamorfosis, el salto ontológico del yo hacia lo otro, está en proceso. Aira sigue siendo el escritor César Aira pero ya han comenzado a aparecerle las marcas de un ser distinto: el científico loco.

El relato está estructurado en dos partes. El primer texto, el más breve, se titula “El hilo de Macuto”. En un viaje a Venezuela, el escritor y narrador César Aira, logra descifrar, casi por casualidad un enigma que había permanecido irresoluto por casi cuatro siglos. Este rocambolesco incidente cambiará la suerte de nuestro héroe, quien tras solucionar el viejo misterio se volverá famoso y millonario. Así, las peripecias de la segunda parte, titulada “El congreso”, quedan justificadas.

En la “Primera parte”, como decíamos, Aira consigue desentrañar un misterio, “el famoso ‘Hilo de Macuto’, una de las maravillas del Nuevo Mundo, legado de anónimos piratas, atracción del turismo y enigma sin respuesta” (Aira

2012: 11). El Hilo de Macuto consiste en un mecanismo, en apariencia, sencillo:

El aparato tenía una simplicidad genial. Era, como el nombre lo dice, un “hilo”, uno solo, en realidad una cuerda de fibras naturales, tendida a unos tres metros sobre la superficie del agua sobre una hoya marina que hace el fondo cerca de la costa de Macuto. En la hoya se perdía un extremo del hilo, que pasaba por una suerte de roldana natural de piedra en una roca emergida a doscientos metros de la orilla, daba una voltereta de nudos corredizos en un obelisco también natural en tierra, y de ahí subía a dos montañuelas de la cadena costera para volver al “obelisco”, en una triangulación (Aira 2012: 13).

Este artefacto vetusto y legendario sirve a la narración aireana para movilizar la fábula en dos sentidos. Por un lado, como decíamos, justifica la ganancia considerable de efectivo, que será decisiva en el desarrollo posterior de la trama. Además, como hemos visto en otras historietas de César Aira, es el mecanismo con el que trasmuta el simple relato en un relato legendario: “Según la leyenda inmemorial, el Hilo...” (Aira 2012: 12); y con él, al protagonista, esto es, al propio César Aira en un héroe, por lo demás, pretencioso e hilarante. Los recuerdos remiten también a su infancia, con los que conecta su pasado autobiográfico con este Hilo de Macuto en el que “se hacía tangible, vestigio vivo, el mundo novelesco de los piratas” (Aira 2012: 12). La mitificación del autor, como lo ha visto Julio Premat, es una tendencia muy común y una de las características de muchos autores argentinos, incluido Aira, cuyos libros, según Premat, tienen la única función de crear a su autor (Premat

2009: 240). Manuel Alberca considera *El congreso de literatura* una novela en cuya “hipérbole el relato alcanza a ser una alegoría estrambótica de la proliferación sin fin de la figura del autor en la literatura actual” (Alberca 2007: 29). Aquí no nos interesa tanto la dimensión pública o social producida por la postura autorial que señala Premat, y en un sentido más netamente literario Alberca, pero sí la forma de transformarse ficcionalmente en un ente automitificado, atravesado por los hilos de la historia más fabulosa y la fantasía (falsamente) factual más desquiciante. En una conferencia sobre las Literaturas del Yo, Aira también manifestaba esa supremacía del autor sobre la obra literaria, llegando a afirmar que Kafka era más importante que *La metamorfosis*. Es, según Aira, el [aura del] autor el que le confiere su poder de sugestión a la obra (Suárez 2013). Pero la autofiguración aireana es siempre conflictiva, porque al mismo tiempo que mitifica su persona, y se construye una iconografía como autor central, la imagen discursiva de sí mismo es sugerida bajo los criterios de la literatura mala y del escritor fracasado, como ha recalcado Pablo Decock (2004: 268). Esta exposición de sí mismo como un escritor marginal en *El congreso de literatura* es a la vez amplificadora por el contraste establecido entre el escritor que se pretende clonar, Carlos Fuentes, que en la novela representa todas las virtudes del escritor de éxito.

En esta primera parte, Aira aparece ya como el escritor que es. “Desde mi temprana juventud he vivido de mi trabajo de traductor” (Aira 2012: 21). Conoce el Hilo, entre otros motivos, por sus “estudios de literatura venezolana y caribeña” (Aira 2012: 12). Su condición de escritor le permite imaginar el problema del Hilo y resolverlo. Otra vez, literatura y ficción se superponen.

De pronto, todo caía en su lugar. Yo, que nunca comprendo nada si no es por cansancio, por renuncia, de pronto lo comprendía todo. Pensé en tomar una nota, para una novelita, pero ¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo? Me dirigí de prisa a la plataforma donde hacía vértice el triángulo del Hilo... Toqué apenas los nudos con la punta de los dedos, los invertí en bloque sin intentar desatarlos... Hubo un Zumbido que se oyó a kilómetros a la redonda, y el Hilo empezó a correr sobre sí mismo a una velocidad cósmica (Aira 2012: 19-20).

La condición realista del relato sobre un escritor pobre, y hasta el momento dentro de lo que podría leerse bajo los protocolos de un pacto de lectura autobiográfico, comienza muy pronto a desmoronarse. Entra en acción su faceta inventada, su yo imaginario y cambiante y desvela su identidad de Sabio Loco: “Mi actividad literaria, encarada en términos de inatacable pureza artística, nunca me dio réditos materiales. Lo mismo vale, y en mayor medida por el secreto en que las he llevado a cabo, para mis labores científicas, de las que hablaré más adelante” (Aira 2012: 21).

En la segunda parte de la novela, que abre con una puesta en abismo autorreflexiva, un Aira polifacético se presenta como un escritor (y científico, como también se nos ha revelado) que tiene un objetivo, clonar a un personaje famoso, un “hombre superior”, un “genio”, una “celebridad” para dominar el planeta: Carlos Fuentes. Asistirá, por tanto, a un congreso de literatura en Mérida con la secreta intención de tomar una muestra celular del escritor mexicano para proceder a llevar a buen término su misión de científico loco. Lo afirma incluso de forma explícita: “En ese sentido era el típico Sabio Loco de



los cómicos” (Aira 2012: 29). A pesar de lo disparatado del planteamiento, la historia tiene un germen autobiográfico, ya que este congreso tuvo lugar en realidad. Se trata de la Bienal de Literatura de Mérida, a la que asistieron tanto César Aira como Carlos Fuentes y el barcelonés Enrique Vila-Matas, entre otros. Como curioso detalle cabe mencionar que, tras la lectura de *El congreso de literatura*, Carlos Fuentes nombra a César Aira en su novela *La silla del águila* (2003) y lo declara, en un guiño irónico, el ganador del gran premio de literatura escandinavo para el año 2020: “César Aira es el primer argentino que recibe el Premio Nobel de Literatura”.

Así el proyecto de clonación comienza a llevarse a cabo: “La primera parte del operativo, la que más exigía de mí, estaba cumplida: había conseguido una célula de Carlos Fuentes, la había puesto en el clonador y a éste lo había dejado funcionando en condiciones óptimas” (Aira 2012: 37). El experimento acarreará catastróficas consecuencias.

En esta segunda parte de *El congreso de literatura*, autocomentada y autoconsciente de su propio desarrollo como texto novelesco, desliza algunas claves para su propia lectura. La novela se puede, en este sentido, entender como una exposición de su poética, un comentario en clave de manual de lectura, extrapolable a toda la obra ficcional aireana. Aira, en *El congreso de literatura*, propone un “texto virtual, texto que está en su mente y que él actúa o cree o sueña o delira que actúa, en un innegable juego de espejos” (Ríos Baeza 2014: 23). Esta metanarratividad es al mismo tiempo parte de su planteamiento lúdico de autonarración y autofiguración disparatada: “La figura del Sabio Loco encierra entonces un valor metarreflexivo significativo que abre unas posibles correspondencias entre el héroe y el autor de la novela” (Decock

2014: 257). Como ha señalado Vera Toro, la metarratividad está estrechamente relacionada con el relato autoficcional fantástico, ya que la funcionalidad de lo fantástico no solo consiste en crear ciertos mundos fantásticos; también trata de hacer al lector implícito concienciarse de la creación de dichos mundos fantásticos, lo que en el contexto de la autoficción, abre una dimensión metaficcional (Toro 2017: 323).

Cuando el autor nos habla de una obra teatral suya que se representará en el Congreso, titulada *La corte de Adán y Eva*, reafirma el carácter imaginativo de su obra y su aversión por la intertextualidad, y confiesa: “nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas y comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo” (Aira 2012: 65). De hecho, esta novela a la que alude no consta en su bibliografía y es, en efecto, inventada. Sin embargo, la paradoja consiste en que la obra de teatro en cuestión es un pastiche del *Génesis*. Además, nos cuenta el narrador respecto al episodio bíblico de Adán y Eva que consistía en “un pasaje que, bajo la fábula de la costilla, no era otra cosa que la clonación” (Aira 2012: 66). Aira es, metaforizando el motivo de la novela, un clonador literario. Utiliza la apropiación de un modo deliberado, acomodando a su escritura otros géneros, estilos y texturas, aunque, desde la tradición posmodernista, es decir, de un modo desacralizador, reciclando “códigos y géneros y medios muy heterogéneos en una relación esencialmente desjerarquizada” (Decock 2004: 279). Si bien renuncia al plagio de argumentos ajenos y reivindica una poética de la invención pura, como ha señalado Mariano García, esto es debido a que “su forma de vampirismo, como vimos, se concentra en los estilos, no en temas o historias” (2006: 175). En El congreso de literatura nos confiesa el narrador, el científico travestido de

escritor, el escritor convertido en científico loco: “Lo que le succiono al prójimo al que me prendo no es dinero, ni seguridad, ni admiración, ni, pasando al rubro profesional, temas o historias” (Aira 2012: 82). ¿Qué “succiona” entonces Aira? Está claro: se apropia de identidades, como la de genio loco o mago, para “vivir” sus vidas de ficción.

También opera con ironía desde la autocrítica cuando se reprocha su procedimiento de finales apresurados, sacados de la chistera: “¡Otra vez había cedido a la tontería, a la frivolidad de inventar por inventar, a recurrir a lo inesperado como un *deus ex machina!*” (Aira 2012: 76). Y unas frases más adelante, destaca su fórmula de escribir sin adornos, a las virtudes de una prosa sin artificios, desnuda, pero en la que proliferan las fantasías:

Lo poco de bueno que he escrito, lo hice ateniéndome, por casualidad, a él [principio de simplificación]. Sólo en el minimalismo se puede lograr la asimetría que para mí es la flor del arte; en la complicación es inevitable que se configuren pesadas simetrías, vulgares y efectistas.

Pero en mí es fatal, esa manía de agregar cosas, episodios, personajes, párrafos, de ramificar y derivar. Debe de ser por inseguridad, por temor a que lo básico no sea suficiente, y entonces tengo que adornar y adornar, hasta una especie de rococó surrealista que a nadie exaspera tanto como a mí (Aira 2012: 76).

En estos párrafos encontramos gran número de motivos recurrentes en la poética del autor: la banalización duchampiana de la obra de arte, la asimetría como estética de lo mínimo, lo vulgar lamborghiniiano, la acumulación

histriónica de motivos que deviene surrealismo rococó, la frivolidad del trabajo del escritor, el sintentido. Esta necesidad de acumular elementos es debida a cierta “hiperactividad grafomaniaca”. En la poética aireana una de las señas de identidad es la proliferación del texto sin un rumbo definido, una “escritura hacia delante”. Esta característica particular de concebir la literatura responde a una hiperactividad grafomaniaca, que, en *El congreso de literatura*, es autocomentada con profusión, aunque metaforizada por medio de la hiperactividad mental del narrador-autor. El narrador nos habla de su actividad literaria, de su proceso de trabajo y en concreto de su propia compulsión escritural cuando se refiere a su imparable actividad mental: “En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia adelante, empujado salvajemente por lo que sigue entrando por la válvula maldita” (Aira 2012: 40). O más literalmente cuando deduce que el lenguaje es su puente de unión entre su hiperactividad interior y el mundo exterior (Aira 2012: 41). Hay un punto en el que llega incluso a culpar de su hiperactividad a la producción literaria previa (Aira 2012: 39).

En las primeras páginas de esta segunda parte nos advierte de que la historia que nos va a contar será mediada por “traducciones” -la tarea de la traducción, además tendrá un lugar relevante en la metahistoria de la novela-, pero lo entendemos no en un sentido semántico sino en un orden explicativo.

Creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que hubiera una historia. Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato. Después tendré que hacer la “traducción”, pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, iré “traduciendo” sólo donde

sea necesario; donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en su lengua original; si bien me doy cuenta de que eso puede afectar el verosímil, creo que de todos modos es la solución preferible. (Aira 2012: 27-28, la cursiva es nuestra).

A partir de aquí, acude a los tópicos del cuento de hadas y a los estereotipos de la baja literatura y, en el tono habitual de las leyendas y cuentos de hadas con “Había una vez” incluido, arranca el relato, en tercera persona de “...un científico en la Argentina experimentado con la clonación de células...” (Aira 2012: 28). Pero todavía no ha avanzado mucho la novela cuando realiza la primera “traducción” para cambiar el nivel narrativo y autoincluirse en el relato en un giro metaléptico abrupto. “Aquí debo hacer una primera traducción parcial. El “Sabio Loco”, por supuesto, soy yo” (Aira 2012: 36). A partir de aquí la novela continúa en primera persona, narrada por el propio escritor-científico, personaje especular e imaginario del autor real. La intrusión autorial es violenta pero no es del todo sorpresiva ya que desde el comienzo habíamos sido advertidos de la doble identidad de nuestro escritor-científico.

El argumento es lo menos relevante, como suele ocurrir en las novelas aireanas. El narrador ocupa más tiempo en las paráfrasis y las conclusiones que interpola, que en el propio relato, constituyéndose el comentario digresivo el punto fuerte de esta narración. Algunas reflexiones recaen sobre su propio proceso escritural. Otras sobre su actividad científica. A veces, el narrador evoca instantáneas de su propia biografía: su relación conyugal, una supuesta crisis que desembocó en una adicción y su posterior recuperación mediante la intervención terapéutica de la literatura. Pero, por supuesto, todo es inventado,

o al menos así nos parece a los lectores, que si estamos atentos podemos asentir junto al autor cuando nos manifiesta que “recordar equivalía a reconstruir” (Aira 2012: 73).

Esta voz reflexiva de la autoficción, que se aproxima al ensayo, ha sido estudiada por Pozuelo Yvancos, quien opina que es una “voz que permite construir al yo un lugar discursivo (...)”. Así la autoficción, en casos como el de Aira, retoma esa figuración del yo narrador y reflexivo, que naciera con Montaigne, y que ha culminado en “ciertas novelas como experiencia que se ofrece narrativa y discursiva a un mismo tiempo” (Pozuelo Yvancos 2010: 30).

La realidad es a cada momento puesta en tela de juicio. El narrador parece consciente de vivir en el propio texto y en ocasiones muestra su interés por “salir” de él, aprehender la realidad. “Hay que encontrar la sensación de realidad, despegar el velo de sueños que es la sustancia de la realidad, y ponerse a la altura del momento, del Everest del momento” (Aira 2012: 13). También, unas páginas más adelante, cuando desvela su faceta de científico y airea sus planes, aclara: “Mi Gran Obra tiene como prolegómeno infinito, justamente, la apertura de las puertas de la realidad.” (Aira 2012: 55). En ese estado híbrido entre lenguaje y realidad también encuentra Aira una contradicción: “Si hay algo paradójico, es que el lenguaje haya modelado a tal punto nuestras expectativas que la realidad real se haya vuelto lo más lejano e inaprensible” (Aira 2012: 55). En otra ocasión, cree ver la imagen de un viejo amor de juventud, “Comprendí que era una alucinación” (Aira 2012: 60), y muestra, paradójicamente, su inconsciencia o falta de sentido de la realidad, haciendo que la verosimilitud oscile entre la realidad y la fantasía: “El gesto tuvo la virtud de devolverme a la realidad” (Aira 2012: 61). El entorno a veces

también es expuesto como un simulacro: “Me entretuve espiando a la concurrencia. Todos volvían a parecerme autómatas surgidos del corazón de mis experimentos” (Aira 2012: 71). En esta vacilación intersticial es donde, según Todorov, anida lo fantástico. Las dudas y las incertidumbres del narrador autodiegético nos impiden saber si la realidad es tal como nos está siendo contada o si nos hallamos frente a un relato alucinatorio que está desarrollándose en un mundo parecido al nuestro pero a la vez puramente fantástico.

Estas fluctuantes y confusas confesiones anulan una y otra vez el pacto autobiográfico, por limitado que sea en este relato, y ensalzan la naturaleza imaginaria del mismo; lo desnudan y exhiben los resortes de la propia interioridad de lo ficticio a través de la autoconsciencia del texto. En definitiva, Aira es autoconsciente del simulacro de la literatura, y lo socava desde su propio discurso para ofrecernos una reflexión sobre los límites borrosos entre lo real y lo imaginario.

El personaje híbrido de “escritor-científico” se postula como un protagonista dicotómico, que se halla entre la realidad biográfica y la ficción más chabacana. Es un ente bifronte que participa de lo factual y lo autorreferencial –el escritor argentino llamado César Aira que es invitado a un congreso literario– y del más relato burlesco-fantástico: un científico loco e ineficaz que ha desarrollado una tecnología de clonación celular.

El tema de los clones, más que en ninguna otra obra del autor, es además una referencia clara a su propia dualidad, al tema del engendramiento (García 2006: 176) y a la proliferación de multitud de Airas diseminados en

distintas obras bajo diferentes máscaras. El autor que se desdobra clónicamente en personaje y narrador y que a pesar de tenerlo todo (un mundo ficticio sin límites) no logra encumbrarse. Es un avatar textual de sí mismo, proyectado en un relato fantástico que tiene más de ensoñación construida a la ligera que de vivencia real desarrollada en un relato coherente. Se plantea aquí, por tanto, con claridad la idea de la clonación literaria, implícita del propio autor, y explícita del escritor mexicano Carlos Fuentes. La idea de la clonación en la obra aireana, como metáfora de la multiplicación de la identidad, se corresponde con la idea de “máscara autoficcional a lo largo de toda su obra” (Decock 2007: 261). Recordemos aquel clon robótico de *La serpiente* que resultaba ser el propio Aira de niño. La ciencia ficción, de donde la literatura posmoderna, según McHale (2004: 16), ha extrapolado su topos ontológico, ha popularizado el clon, descendiente tecnificado del *Doppelgänger* romántico. El clon es, como señala Manuel Alberca, la materialización del deseo del escritor de vivir otra vida (literaria, inventada) y es precisamente en el espacio de la literatura fantástica donde el autor se duplica a sí mismo en tantos clones como le place para vivir todas las vidas que desee sin arrostrar los problemas de la vida real (Alberca 2007: 29-30).

El texto, en definitiva, partiendo de ese otro texto liminar que es el *Génesis*, se clona a sí mismo y se ramifica en otros tantos textos imaginarios, hasta llegar a convertirse en *El congreso de literatura*, atenuando la densidad de la realidad que lo alimenta, operando, entonces, el simulacro antimimético, que sustituye la realidad. Pero la sustitución máxima de la realidad tendrá lugar en *La serpiente*, último texto de nuestra “enciclopedia loca del yo” en el que Aira sigue siendo un escritor, pero que ya comienza a anunciar su



desintegración total. El universo de *La serpiente* es un simulacro y el autor culto, de una obra para minorías, se convierte en un autor de libros de autoayuda, de best-seller, es decir, en el reverso de sí mismo.

### ***La serpiente*: la autoficción y la autoayuda como performance delirante**

En *La serpiente* (1996) lo delirante, lo autorreferencial y los simulacros devienen en acelerado texto híbrido de géneros. Desde el comienzo un narrador autodiegético se identifica como el autor César Aira, cumpliéndose el pacto nominal. El travestismo identitario, no obstante, es parcial: aunque conserva su estatus de escritor (vive en Buenos Aires, su mujer es Liliana, ha escrito una novela que “anduvo bien” titulada *La liebre*), esta vez “interpreta” a un afamado autor de libros de autoayuda y psicólogo. Tras haber cosechado fama y riqueza (recordemos que también en *El congreso de literatura* la acción novelesca deriva de una inesperada riqueza del narrador), debido a inteligentes y sofisticadas operaciones bursátiles, viaja con su familia a Dinosaur City, una urbe que tiene más de parque temático que de topónimo geográfico verosímil, ya que en Dinosaur City “hay volcanes, géiseres y fuentes de sulfuro hirviendo” además de “Una capa de tres kilómetros de espesor de un medio óptico llamado humo negro” (Aira 1996: 27). El nombre del espacio ficticio, “Dinosaur City”, le confiere resonancias de parque temático estrambótico, así, los espacios son escenarios, y los protagonistas, actores. Es como la instalación urbana Disneylandia, un simulacro: “Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas” (Baudrillard 1978: 25). La reflexión de Baudrillard sobre la simulacridad de Disneylandia puede ser extrapolada, además de al parque temático de esta novela que aquí comentamos, a casi todos los

espacios narrativos en la obra de Aira, que de una manera menos explícita, funcionan como escenarios ilusorios donde la realidad es falseada. Estos escenarios son espacios en los que el yo fantástico del autor puede deambular con total “normalidad”, ateniéndose tan solo a las leyes impuestas por su imaginación. Todo lo que se puede esperar de una zona así es inverosímil de entrada. En esta urbe ha querido ver Mariano García (2006: 139) una especie de Interzona burroughsiana en la que se eliminan las fronteras físicas y lingüísticas y la lógica. Este desbordamiento de límites deviene en caos, en el que se suceden acciones sin lógica ni orden, y la novela-actuación tiene más de performance que de obra de teatro de parque temático. Ciertamente, la acumulación de imágenes conforma un simulacro, un entramado hiperreal, entendido desde la óptica de Baudrillard, que se extiende como una suplantación de la realidad. Allí, paradójicamente, busca el Aira-personaje la paz para escribir su libro de autoayuda, *Cómo salir bien en las fotos*, pero una serie de inesperados acontecimientos irán convirtiendo la autonarración en un delirante tropel de escenas, que harán mutar el relato de manual subversivo de autoayuda a parodia fantacientífica.

Conocerá el narrador un culto dedicado al Cristo Serpiente, en el que un grupo de fieles rezan y cantan en busca de una cura milagrosa. Allí se congregan serpientes con alas con las que, a la manera de la “mad tea-party” de Alicia en el *País de las Maravillas*, nuestro protagonista tomará el té. Un té que por cierto contendrá una sustancia narcótica que le convertirá en homosexual. Los actos en la iglesia del culto al Cristo Serpiente, con los payasos emulando un esperpéntico exorcismo y los enfermos revestidos de actores beckettianos, resultan actuaciones “malas”, representaciones

carnavalescas. Todos los personajes, incluido el propio Aira, están revestidos por la ambigüedad andrógina y quedan sujetos a una segunda identidad, es decir, son seres dicotómicos, imprecisos, de identidad borrosa. (Sobre la androginia en César Aira resulta interesante el capítulo que Mariano García (2004: 222-278) le dedica en su ensayo acerca de los géneros). En el elenco de esta bufonada encontraremos a un viejo con barba que resulta ser su amigo y viejo conocido Daniel Molina pero “cuando fuera viejo”. Las serpientes “asomaban del suelo, como tallos animados” (Aira 96: 38). El séquito de la sacerdotisa a culto de la serpiente, Mãe Gonçalva, está formado por “clones en tamaño reducido de ella misma”, que parecen ser “travestis” (Aira 1996: 42). Y, Oscar, el joven con el que escapa de las serpientes, resulta ser un cyborg, “un androide producto de la más moderna tecnología” (Aira 1996: 142). Pero al morir, Aira-protagonista constata perplejo que Oscar en realidad es él mismo de joven, su *Doppelgänger*. “Oscar era yo cuando joven. Lo certifique por un lunar que tengo en la parte interna del muslo izquierdo” (Aira 1996: 145). También el propio Aira narrador es visto por sí mismo como una deformidad, un monstruo, con “La fisiognómica de un monstruo. La expresión que puede tener alguien que además de no ser lindo, casi no sea humano” (Aira 1996: 82). Vincent Colonna alude a lo monstruoso y consigna esa función de la autoficción fantástica de tratar lo inhumano, lo monstruoso, que es tematizado por Aira en infinidad de novelas: *La costurera y el viento*, *La mendiga*, *El bautismo*, *El mármol*, entre otras. Lo normal deja de tener vigencia en el universo aireano y las paradojas, las torsiones de la naturaleza y las contradicciones que deforman lo estándar, lo bello o lo habitual componen una cartografía, una ruta de lectura hacia lo raro. La “inejemplaridad”, como ha señalado Sandra

Contreras, es lo esperable y ser un monstruo no deja de ser una de las probabilidades que el universo nos ofrece. En algún momento el narrador *de La serpiente* asume “Que la gente sea humana es algo que damos por sentado con ligereza quizás excesiva” (Aira 1996: 144), acto de fe en la otredad, en la autofabulación fantástica como procedimiento no solo ficcional sino también existencial.

Así, la estética del relato, teñida por la incertidumbre y cambios de opinión constantes del narrador, que está influido por la sospechosa y alucinógena sustancia que le han hecho tomar, se configura como un retablo onírico que bebe del kitsch y también del comic y de los videojuegos. El propio Aira lo admite: “me hacía sentir invencible. Porque se transformaba en una especie de video game” (Aira 1996: 141). La autoconsciencia de estar dentro de un mundo virtual –en realidad no es un videojuego pero es una novela– desvela la naturaleza virtual del narrador, quien, como sabemos, es un avatar del escritor argentino César Aira. Las analogías entre autoficción y realidad virtual muestran la presencia de un autor/jugador cuyo avatar/autopersonaje juega/vive en el mundo ficcional/virtual de naturaleza fantástica.

La narración es una autoficción fantástica en la que lo real es tan solo una probabilidad remota. Todo en *La serpiente* apunta al más delirante de los absurdos. Una mujer tiene pelos en los pies, unos payasos practican, como parte de su show, un grotesco exorcismo con ribetes del teatro del guiñol. Se suceden persecuciones por ofidios alados, terremotos, brotan animales del borde de una mesa, e incluso acontece el protagonista comete un asesinato inmotivado.

El ritmo es acelerado y una acción encadena la siguiente a un paso vertiginoso. Pero, como ocurre en todos los relatos aireanos, las reflexiones sobre infinidad de asuntos triviales, abundan. El narrador construye paralelamente al relato una metarreflexión sobre el proceso de escribir, que funciona como metatexto e hilo conductor de la propia historia mental y literaria del narrador-autor. Más que una reflexión metaliteraria resuelta una reflexión sobre los clichés que caracterizan su proceso de escritura: finales abruptos, ideas disparatas o la “huida hacia adelante” basada en escribir sin corregir. Por ejemplo, el ritual desopilante en el que pasan una cruz y los fieles besan los labios de la serpiente constituye para el narrador una analogía con la inspiración del escritor: “atracciones simultáneas, el bombardeo sensorial... Cada cosa de las que sucedían en el templo podía considerarse una idea” para escribir (Aira 1996: 41). La incesante huida hacia delante escritural queda metaforizada cuando exclama “tengo que hacer algo que no me agrada: volver un paso atrás” (Aira 1996: 114); el viaje aventurero como paradigma de la pulsión escritural: “Viajando todo el tiempo, se lograría la novela infinita” (Aira 1996: 50); y por supuesto, también los finales apresurados tan comunes en Aira: “yo al desenlace me precipito” (Aira 1996: 114).

Como en toda autoficción en esta fantasía también hay la multiplicación del autor. Recordemos que el libro que trata de escribir se titula *Cómo salir bien en las fotos*, lo que nos remite al narcisismo de escritor latente en las autoficciones contemporáneas: la ególatra función de la literatura del yo basada en emancipar una figura de autor enaltecida y sublimada, o en palabras de Manuel Alberca, neo-narcisista, en la que el sujeto en crisis se convierte en un ser ficcionalizado (Alberca 2007: 42). Además de desdoblarse en narrador y

protagonista de la trepidante aventura por el ecosistema simulacral de Dinosaur City, adopta la fisionomía de un cyborg con su aspecto de adolescente, “alguien salido de una biografía personal” (Aira 1996: 147). Las identidades, como en las novelas folletinescas, se van desvelando a cada paso, los mecanismos que la rigen, aun de manera insostenible, se develan en sucesivas y veloces escenas teatrales. La trama se inventa a sí misma sobre la marcha (o esa es la impresión que ofrece la frescura y fluidez del relato) y las mutaciones hacia delante aceleran la aventura en un bucle y la precipitan hasta el mismo final en el que todo se convertirá en show. Nada es lo que parece, todo es simulacro. Entran, por ejemplo, a refugiarse en la huida final a una sala de videojuegos. El narrador explica que todo en Dinosaur City le parece “hiperrealista”. Uno de los personajes, incluso al hablar no mueve los labios, siendo otro el que lo hace, emulando un doblaje incoherente.

Al término de esta antiaventura se nos permite saber que la inquietante y fantástica historia que hemos leído es una fabulación: “Mi pequeña comedia entonces se volvía un complejo de poesía y realidad, una especie de happening, aunque eso quizá yo era el único que lo podía notar” (Aira 1996: 157). El templo al culto ofídico-religioso es el teatro al que el protagonista parecía no haber entrado al comienzo de la novela. Aira ha “actuado” en una performance, la comedia ha resultado ser un regalo de bodas para Liliana, su esposa. Se levanta el telón “y al mismo tiempo se hacía real en mis fabulaciones... ¡Era el triunfo de la realidad!” (Aira 1996: 158). Todo ha sido una actuación, el texto, un escenario y el personaje-narrador un actor que ha jugado a ser él mismo (y al mismo tiempo otro, como establecen los códigos de la autoficción) frente a un público/lector. La historia, por este final inesperado

con la forma de “regreso al mundo”, en el que paradójicamente, los más absurdos acontecimientos parecen tener explicación, es sobre todo, un entramado de identidades, de mutaciones de personalidades caleidoscópicas:

La serpiente lo tiene todo de una auténtica y definitiva conmoción: una conmoción de la identidad. El ingreso casual del narrador-escritor César Aira (...) es el ingreso a un espacio de inquietantes metamorfosis –identidades segundas, parecidos asombrosos, máscaras, mutaciones y desdoblamientos– (...) que obligarán a su vez, continuamente, a las más variadas formas de la transfiguración –representación, mentira y simulacro (Contreras 2002: 221).

Es reseñable el interés, temático y especulativo, en la obra de Aira por las relaciones contradictorias que se establecen entre realidad y ficción, pero que reivindican siempre un triunfo de esta última sobre lo real, sin tensión, porque la batalla parece estar ganada desde el principio. Incluso en este cuento fantástico el “retorno a la realidad” queda inscrito en un parque temático y todo permanece teñido por un aire onírico. “La vuelta a la realidad está dentro de la ficción”, es lo que parece decirnos el autor desde el fondo de su máscara ficcional.

Desde las primeras páginas de *La serpiente*, hay una tensión entre el estatuto de realidad y lo textual. “¡Basta de metáforas! Ataquemos la realidad, fuera todo juego de lenguaje, la ‘real realidad’, la poesía de la vida” (Aira 1996: 10). Esta constante reafirmación e insistencia en mostrar la “realidad” puede ser leída como un frustrado intento de escapar del estatuto ficcional. La ficción

domina la realidad dentro de la propia diégesis novelesca de La serpiente. Los límites que nos separan de lo ficticio son débiles: “¡Qué fácil es que la ficción se haga realidad!” (Aira 1996: 128). El narrador aborrece la memoria, según declara, lo que se convierte en una vindicación de la irrealidad, de la memoria inventiva, de la negación de toda historia que condicione una lectura de los hechos verificable. Asegura que siempre dice la verdad, a pesar de ser un mentiroso compulsivo. En esta aporía, que es la actualización de la paradoja de Epiménides, la verdad y la mentira son una misma cosa. Anteriormente alegábamos que el escritor autoficcional se declara un mentiroso como parte de su juego de falsificación de realidades. El personaje-autor de las autoficciones juega a este juego de ambigüedades en el que todo lo que se cuenta es real y falso al mismo tiempo, es decir, realista y fantástico. El libro de autoayuda finalmente es el prólogo a una novela transgénero, que va de la aventura a la ciencia-ficción, del relato onírico a la historieta de cómic.

Esta constante negación de lo real se materializa aquí con la suplantación de Aira por el “Otro”. En esta disparatada novela, el propio Aira de ficción se enfrenta a su *Doppelgänger* con la forma de un niño-androide que ha muerto. El niño Aira no solo ha dejado de existir sino que era un simulacro: no es de carne y hueso, representa a un Aira del pasado y sobre todo carece de vida. Si Aira se sabe incapacitado para la vida, aunque esta sea ficcional, el siguiente paso consiste en mutar a otra forma de vida. Esa forma de vida es el “Otro”.

#### **7.4.4. YO SOY OTRO: DEL MAGO AL DESCENDIENTE DE SÍ MISMO**



Tras haber visto cómo se relacionan las instancias de autor y personaje sin perder la naturaleza de autor de sus propias fantasías, abordamos en esta última sección algunas autoficciones en las que Aira se desprende por completo de su condición de escritor para pasar a ser otra cosa, es decir, ser otro. Este otro ya no se consigna como escritor, como ocurría en la fantasía de *El congreso de literatura*, en la que aun proyectándose como científico loco conservaba su estatus de famoso escritor argentino. Aquí estamos ante distintos disfraces, se extrema la autoficcionalidad y el autor se traviste en un ser básicamente irreconocible: un mago, en la primera, y un descendiente de sí mismo, en la última. Este último avatar resulta paradójico, ya que sin ser el propio autor tampoco se distancia de su progenie (es un heredero de sí mismo en el futuro, conserva su huella genética e incluso muchos rasgos como la hominimia). Así fabula desde una inteligente propuesta paradójica que le permite seguir llamándose Aira sin ser Aira en un mundo que no es su mundo, en el que tampoco necesita ser escritor porque la literatura ha desaparecido pero que está habitado únicamente por descendientes de escritores.

Otras de las fórmulas empleadas para distanciarse es a través del uso de la tercera persona en *Las curas milagrosas del doctor Aira*, giro que se usa por primera vez en un texto autoficcional dentro de su producción y que altera la identificación entre el autor y personaje. Aira “es” Aira, es cierto, pero a la vez es otro, y es que “ser otro y uno mismo” es la consecuencia paradójica y ambigua de la autoficción. Resultaría interesante en algún otro momento examinar las complejas relaciones entre el “Otro” y el doble autoficcional, en cuanto al cuestionamiento ontológico del ser. Ambos conceptos implican la duplicación de la identidad, un juego de repliegues entre el yo, la otredad y la

alteridad, y además ponen de manifiesto las bifurcaciones, proliferaciones o duplicaciones que se dan en/dentro de un relato de vida ficcionalizada. Ahora vamos a proponer dos ejemplos de vida ficcionalizada en la que Aira es otro.

### ***Las curas milagrosas del doctor Aira o la obra por fascículos***

Si cada obra autoficcional fantástica de César Aira es un artefacto nuevo, heterogéneo y prodigioso, que paradójicamente consiste en la continuación de esta enciclopedia unificante sobre el yo (imaginario) del autor a la que aludíamos, esta nouvelle funciona como un capítulo suelto del catálogo de excentricidades del autor. Es la primera entrada en el libro del Aira-otro. Escrita en tercera persona, recurso con el que se distancia identitariamente de sí mismo, nos cuenta la historia de un mago curandero conocido, paradójicamente, como Doctor Aira. Es por lo tanto una excepción en el corpus de las fantasías autoficcionales aireanas (como *La serpiente* o *El juego de los mundos*) en las que el autor y el narrador nominalmente coinciden: (A=N=P). En *Las curas milagrosas del doctor Aira* (obra publicada originalmente en 1998) las correspondencias nominales entre protagonista y autor se dan, pero se produce un distanciamiento entre narrador y diégesis al ser el relato en tercera persona. Sin embargo, como aclara Pablo Decock “esta novela tiene todo para ser interpretada en clave autoficcional” y a pesar de que

está escrita no en primera sino en tercera persona (aunque, a veces, se parece a un largo monólogo interior) (...) nos parece que no impide una lectura autoficcional, sobre todo si nos apoyamos en los múltiples tópicos metaliterarios presentes a lo largo del texto (Decock 2014: 270-271).

Vincent Colonna, por su parte, no considera un imperativo el uso de la primera persona ni restringe la autoficción a narraciones homodiegéticas, como se desprende de su definición de la “autoficción intrusiva (autorial)” (Colonna 2004: 135-136). Colonna ha contemplado esta posibilidad, en la que el escritor desplaza en la autoficción su rol de narrador autodiegético por un papel de personaje: “On a eu l'occasion à plusieurs reprises d'évoquer des autofictions hétérodiégétiques, des exemples de fictionnalisation de soi où l'auteur se représente non pas comme un narrateur, mais comme un simple personnage” (Colonna 1989: 207). *Las curas milagrosas del doctor Aira* consiste en una autoficción fantástica heterodiegética. Consideramos que Aira, al dotar de su propio nombre a un personaje diferente pero con el que comparte ciertas similitudes, una especie de caricatura grotesca de sí mismo, juega a desestabilizar el pacto de lectura, acogiéndose a un procedimiento posmoderno en el que la confusión y el simulacro son trasladados al texto como operaciones innovadoras. Así, por un lado, en el lector se siembra la duda sobre la identidad de tal personaje: se llama Aira pero es un mago, vive en Buenos Aires pero todo en la novela es fantasioso hasta el delirio.

Si en otras obras fantásticas de autoficción son los elementos fantásticos lo que más desconciertan al chocar con lo cotidiano, aquí ocurre casi al contrario: sorprende que un mago dotado de poderes curativos sea un vecino rioplatense que vive una vida de lo más anodina y que se llame Aira. La máscara es total. El desdoblamiento en esta autoficción heterodiegética se muestra como un artificio premeditado desde el mismo título autoalusivo que parece remedar los manuales de autoayuda más vulgares.

En *Las curas*... como veremos, el reflejo de la vida es suplantado por el reflejo de la obra. En otras novelas análogas del corpus aireano, como *El mago* –lo ha advertido Julio Premat señalando que en ella se articula “una autoparodia del sistema de producción y edición de Aira” (Premat 2009: 244) –, nuestro autor también ha ensayado esta peculiar mise en abyme, en la que enclaustra, si no la propia obra, sí el procedimiento encubierto, sus coordenadas escriturales, es decir, la poética, el cómo se construye y articula el proyecto de hacer libros al estilo Aira. Pero a veces lo hace, a diferencia de Cortázar en los capítulos dedicados a Morelli en *Rayuela*, como si estuviese hablando de otra cosa: de arte, de la vida o de un oficio irreconocible que nada tiene que ver con la literatura. Quizá porque en el fondo lo que Aira pretende “decir” es que la literatura no es tan importante, que él no se la toma en serio, que todo es un juego por el que hay que pasar a gran velocidad. El autor, en algunas autoficciones fantásticas se convierte en un ente imaginario, así que tiene lógica que no nos hable de escritura ni de literatura (no es un escritor sino otra cosa) sino de operaciones mágicas, como es el caso que en esta novela acaece; aunque el lector tenga la impresión de que se nos está hablando de algo totalmente diferente. Del mismo modo, el simulacro se extiende a la identidad, y si el mago se llama Aira, por muy estafalario y diferente que sea respecto al escritor César Aira, los lectores crearemos una imagen en la que ambos, el Aira real y el ficticio, confluyan. Podríamos aquí advertir uno de los efectos que produce la lectura de autoficciones fantásticas: la creación de imágenes complejas, moduladas por la combinación de la figura biográfico-real del autor y por la imaginaria-fantástica que emite su alter ego ficcional. Ambas figuras confluyen en una única imagen, se complementan y construyen una

suerte de tercer avatar, esta vez imaginario-mental, que está formado por características extratextuales y textuales.

Cada obra de Aira es distinta a las demás. El autor siempre ha destacado la necesidad de recurrir a lo inédito, descartar lo “bueno” en pos de lo original. En su breve ensayo “La nueva escritura” consigna esta opinión, sometiendo a comparación la literatura con la vanguardia,

que, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e *inventar en él nuevas prácticas* que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes (Aira 2000b: 166, la cursiva es nuestra).

La repetición de algunos asuntos, que vuelven una y otra vez, de modo obsesivo, como la infancia, el barrio de Flores, su natal Coronel Pringles o personaje-figurantes estereotípicos del cómic, es siempre renovada, valga la contradicción. Cada “novelita” funciona de un modo autónomo, pero a la postre cumple su papel de pieza en la “Gran Maquinaria Aira”: “Los libros de Aira son mónadas que cuentan un mundo infinito en su planimetría puntual. En este sentido cada uno responde a una dirección que lo identifica respecto a un todo” (Fernández 2005: 41). Aunque por tamaño (novelas breves), tono (lo irónico y lo leve caracterizan el relato aireano) y tema (los enanos y las miniaturas abundan en sus páginas), Aira apunta a una poética de lo ínfimo y de la miniaturización, observamos por su unidad de estilo y por su procedimiento de publicación sistemática una tendencia a la totalización (quizá involuntaria y alimentada por una continuidad de escritura exacerbada); la construcción de

una obra total que paradójicamente se presenta en fragmentos, piezas sueltas, máquinas solteras desprovistas de una función que las comunique entre sí, y que el propio lector ha de interpretar para dar sentido. Esa búsqueda del detalle minúsculo es reiterada en diversas obras y también consiste para Aira en un método artístico: “El procedimiento es la creación de un juego personal de condicionamientos, analógicos, alegóricos, lo que sea; como maqueta o miniatura de la sociedad o el universo” (Aira 1993: 7).

Regresando a esa intención totalizadora, en el texto autobiográfico *Cumpleaños* se deslizan algunas pistas que muestran esa intención de producir libros como partes integrantes de una “Enciclopedia Total” al modo borgeano:

Empecé a desplazar el foco de atención a un proyecto totalizador del que mis trabajos literarios serían la preparación, el anuncio, el anzuelo. Las novelitas, que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enciclopedia.

Porque ése es el nombre clave del magno proyecto: la Enciclopedia. Y además, es eso, una especie de enciclopedia general que lo contenga todo. El objeto de toda una vida es llegar a saberlo todo. El registro final es la Enciclopedia. (Aira 2001: 77).

Ahora intentaremos adentrarnos en la novela, en el personaje protagonista y en cómo funciona esta curiosa autofiguración cómico-fantástica.

El Doctor Aira prefiere dejar a un lado su ocupación mágica para dedicarse a escribir y recopilar sus trabajos: si el escritor se transforma en

mago a través de la ficción, dentro de la ficción realiza la operación inversa y es el mago el que se hace escritor. Un mago frustrado que quiere ser escritor. En el primer capítulo sucede un encuentro rocambolesco con su archienemigo, el doctor Actyn, quien le acosa para hacerlo quedar en evidencia, para demostrar que su obra milagrosa es un fraude. Aquí todo recuerda a los cómics, tebeos traducidos a novelas, incluso de manera explícita:

Actyn, a sus ojos [de Aira], se parecía a esos supervillanos de los cómics, que nunca se proponen menos que el dominio del mundo...Con la única diferencia de que en esta aventura se trataba del mundo del Doctor Aira” (Aira 2007: 30).

El mundo, entonces, queda circunscrito a la realidad del Doctor Aira y la novela se convierte en un mundo cerrado, cuyo centro lo ocupa su protagonista. Esta alusión explícita al mundo de los tebeos y los dibujos animados constituye, además de la apropiación argumental y estética, una de las marcas del relato aireano, ingredientes estereotipados, de los que el texto bebe. Abundan los clichés, como el amor romántico, la megalomanía de unos personajes planos. Lo explica bien Pablo Decock: “Sin embargo, estamos aquí ante una apropiación directa y transparente de estos tópicos populares –con remisiones alotextuales y autotextuales evidentes– que no pasan por operaciones de resemantización complejas sino que cumplen una función meramente productiva” (2014: 272). El resultado de la apropiación de los tópicos, en este caso, es la trasposición de la pantomima del tebeo a la literatura, amoldando los géneros a su propia poética y así imprimiendo sus marcas genéricas más propias al texto narrativo.

Lo paródico inunda la fábula, y los efectos de ficción suprimen la realidad diegética. La realidad, como sucede en otras obras aquí estudiadas, es constantemente puesta en entredicho: “El realismo era una desviación de lo razonable” (Aira 2007: 20); y las situaciones provocan que esta realidad se desborde: “con el terror ya rompiendo las costuras de la realidad (Aira 2007: 21). Sus atacantes, para reforzar más si cabe el carácter simulacral de esta farsa, resultan ser actores disfrazados de doctores que pretenden embaucarlo, y su discurso resulta ser igualmente apócrifo ya “que estaban recitando un guion aprendido” (Aira 2007: 23). Los travestismos nos evocan ligeramente los juegos teatrales de las comedias shakesperianas en las que muchachos jóvenes interpretaban a mujeres que se disfrazaban, a su vez, de hombres, recurso que el autor explotaba para exagerar la comicidad y lo grotesco de las situaciones. La situación de espejismos andróginos que en el teatro isabelino imponían las normas de la sociedad, es aquí aplicada por el autor como un recurso.

La realidad es percibida por el Doctor Aira como un simulacro, un teatro incomprendible, invadido por elementos massmediáticos adoptados de las tecnologías audiovisuales y la televisión. Esa sensación de realidad virtualizada también se traslada al lector, desautomatizando una lectura mimética de la “novela-como-realidad” para ser absorbida desde dentro por una simulación de la ficción incesante de realidades yuxtapuestas. La realidad, entonces, deviene simulacro, lo que contribuye “al desvanecimiento de las categorías de la realidad en la novela” (Decock 2014: 274), estableciéndose una “(con)fusión de los niveles de representación (la virtualidad de la realidad tecnológica, la realidad mediática de la telenovela, la realidad mimética de Flores y el nivel



metaliterario)” (Decock 2014: 273). Leemos las aventuras delirantes del mago Aira y es como si al mismo tiempo fuésemos telespectadores de un show en directo. A esta sensación de narraciones como “espectáculos de realidad” también se ha referido Reinaldo Laddaga (2007).

La parte segunda del libro la constituye una digresión en torno al acto de escribir-publicar. Los fascículos sobre los trabajos de curaciones mágicas que el doctor Aira pretende hacer públicos pueden leerse como trasuntos de sus novelas y su proceso de publicación. El gran proyecto de reunir su trabajo es asimilable a la compilación de una obra total. En concreto, recuerdan los breves y artesanales libros publicados en la editorial Eloísa Cartonera, casa fundada en 2003, en la que se publicaban textos inéditos de autores como Marcelo Cohen, Mario Bellatin, Alan Pauls o Ricardo Piglia, montados con tapas de cartón pintadas a mano por cartoneros o niños.

Así, en esta parte segunda y central de *Las curas...* “el Doctor Aira se dedicó de lleno a la redacción y edición de sus trabajos” (Aira 2007: 36). El centro de gravedad –sus poderes milagrosos para salvar vidas– queda desplazado por un interés marginal y paradójico: publicar una obra: “Lo primero era activar la edición de sus fascículos de *Curas Milagrosas*” (Aira 2007: 38). El narrador se abandona a plantear su método de edición y publicación, creando paralelismos evidentes con la propia doctrina editorial del autor: fascículos que representan la versión más discreta del libro como objeto; la periodicidad que el sistema le impone a su escritura a “su ritmo de trabajo” y el carácter de “obra abierta”. La misma dinámica que consiste en escribir hacia adelante e inventar sobre la marcha: así, sus “fantaseos de ‘editor vanguardista’ no fueron inútiles en tanto muchas de las ocurrencias que surgieron en su transcurso fueron

incorporadas al formato elegido al fin” (Aira 2007: 41). Sandra Contreras, que además es editora de Aira, realiza un análisis sobre esta parte de la obra, y constata que aquí el autor “reflexiona sobre la invención del método, la inejemplaridad, el procedimiento, la explicación de la fábula, la idea de neutralizar el ridículo, la estupidez y el papelón en ‘la figura normalizada y aceptable del Extravagante’” (Contreras 2002: 272). Contreras ve aquí una variación respecto a la literatura de su predecesor Borges, “una torsión sobre el arte del artificio y la invención” (Contreras 2002: 271). Sin entrar a discutir similitudes o discrepancias entre ambas obras lo que sí que queda manifiesto es que a pesar de tomar a Borges como modelo, pasando por ese “rito de iniciación del escritor argentino” asimilando el nominalismo, lo culto y lo popular, la filosofía y el puñal, Aira propone un alter ego desde lo paródico, desde “la duplicación del nombre” que por la vía de la imperfección deviene una pantomima ridícula (Contreras 2002: 271-272). En esta propuesta de Aira observamos con asombro el paralelismo indiscutible entre su personaje imaginario y el autor real, entre los fascículos sobre magia y las novelitas, entre curas milagrosas y fantasías literarias, entre mago y literato y en definitiva, entre biografía y fantasía.

También se refleja en este proyecto especular, por fascículos y dentro de la propia obra, su condición autoficcional, que expuesta desde lo inverosímil adquiere una dimensión paradójica. Como la misma obra aireana, estos fascículos del Mago han de ser autobiográficos: “Reflexionando sobre las raíces del valor, había llegado a la conclusión de que era necesario poner un componente autobiográfico” (Aira 2007: 42), no por narcisismo, sino porque el

autor, aquí reconfigurado como Mago, sabe que es la única manera de inscribirse en la vida e inmortalizarse. Comprende que este

era el único vehículo para que lo escrito permaneciera; y él quería, ¡vaya si quería!, que lo suyo venciera el tiempo. (...) los escritos sólo vencen al tiempo cuando están asociados a un autor cuyas maniobras en vida excitan la curiosidad de la posteridad, y de las que son el único testimonio tangible. Esa curiosidad póstuma la crea la autobiografía en la que haya pequeñas maniobras extrañas, inexplicables, coloreadas por una invención fugaz siempre en acción, siempre en estado de *happening* (Aira 2007: 42).

En este último fragmento intuimos una alusión a ese “efecto Aira”, que según Julio Premat, consiste en la creación de una “figura de autor”, la construcción de una fama real a través de “maniobras extrañas” que la “invención” incesante es capaz de lograr. El autor, entendemos, busca erigirse como un mito mediante la magia de la literatura fantástica. Piensa en disfrazarse de cualquier cosa que se le ocurriera, provisto de “telas de color, además de coronas, cuernos, aureolas”, y participar de un teatro improvisado sin motivo aparente, ya que “El motivo se formularía solo, y calzaría perfectamente en su sistema estético-teórico autobiográfico, colaborando en la creación de su mito personal” (Aira 2007: 43). La autoficción fantástica, como parece entender el Mago Aira, es la configuración de una imagen fortuita e imaginaria que la propia obra-disfraz proyectará sobre el futuro autobiográfico del autor, amoldándola y haciéndola coincidir en el teatro de la realidad. Por lo tanto, esa proyección de una identidad por parte del autor pasa por el filtro de

lo inverosímil, de lo fantástico, a través de procesos “extraños, inexplicables” y matizados por la libre invención. Pero que al mismo tiempo, no olvida su parcela de referencialidad e inscripción en el mundo fáctico –rasgo que le confiere su carácter paradójico y lúdico, a la vez que aumenta el efecto fantástico—. Recordemos en este sentido, como han indicado Roas o Todorov, y como la literatura fantástica contemporánea pone de relieve, para que la fantasía cobre vigencia, esta ha de inscribirse en la propia realidad. Aira explota estos recursos cuando nos presenta situaciones chocantes, en las que, por ejemplo, el escritor y el mago comparten ese “hábito de escribir en los cafés, que por suerte no faltaban en el barrio de Flores” (Aira 2007: 46).

No obstante, lo fantástico en esta novela de Aira parece estar sometido a un escrutinio constante por la voz narradora. La hiperteorización aireana busca como válvula de escape otras vías para exorcizar el barroquismo de lo fantástico. La especulación, la confección de fascículos “sobre” las Curas Milagrosas, sustituyen las verdaderas Curas Milagrosas dentro del relato. Lo serio es canibalizado por la broma y en su digestión tan solo quedan miniaturas inconexas. En *El congreso de literatura*, por ejemplo, el experimento era fallido, desplazando entonces la probabilidad de una ciencia-ficción “seria” por una broma cercana al tebeo o al cine de serie B. Aquí, de un modo análogo, el poder de nuestro mago reside en crear unos guantes que otorgan el don de tocar el piano pero que al mismo tiempo imposibilitan, por su grosor, tocar el piano. Esta paradoja puede leerse como un símil de la fantasía aireana: una fantasía que se anula a sí misma, que se neutraliza por el mismo contexto fantástico en el que se desarrolla y cuyo prestigio es intrínseco a su inutilidad. Al igual que la propia realidad deja de tener vigencia por el exceso de

imágenes y motivos, por una puesta en escena de hiperrealidad extrema. También vemos esos guantes imposibles como una metáfora de la identidad del autor en la autoficción fantástica: el personaje es real pero no puede demostrarlo de un modo convincente o racional. Su propia invención, la puesta en escena del ser real (el autor), queda automáticamente anulada por el contexto irreal en el que habita (el mundo novelesco).

En la tercera y última parte del libro, el Doctor Aira repasa su fórmula para hacer milagros. Aquí de nuevo encontramos que el método conserva ciertas concomitancias con el quehacer literario. Para realizar el milagro, se aleja de la superstición y opta por un método más vanguardista, que evoca la estética del arte contemporáneo, cuando declara respecto a sus milagros que “fabricarlos, como artefactos, o mejor, como obras de arte, sí era posible” (Aira 2007: 66). El milagro es entonces un procedimiento, como decíamos, similar al de crear textos de ficción, de los que hay que descartar todo lo que no vale, “por la negatividad, excluyendo del mundo todo lo que fuera incongruente con él” (Aira 2007: 66). Con la Teoría de los Mundos Posibles como horizonte, el Mago Aira elige, crea un mundo nuevo, un universo en el que el milagro habrá de tener total vigencia. Así, para llevar a cabo esta performance “mágica” debe identificar todos los elementos que conforman tal Universo, tanto reales como imaginarios y crear “un Universo provisional” en el que los acontecimientos deseados se puedan producir. Un universo que tiene un antecedente, según el Doctor Aira: la Novela. “En efecto, se diría que para escribir una novela hay que hacer un listín de singularidades, y luego trazar una línea que deje ‘adentro’ algunas de ellas nada más, y todo el resto en estado ausente o virtual” (Aira 2007: 71). Despliega el Doctor Aira un Aleph borgeano, mental, una

“Enciclopedia total de todo, no sólo de lo singular”; la construcción de un universo que contendría todas las posibilidades y todas las combinaciones de estas, en el que nada se omitiría, y en el que habría de incluirse tanto “un imperio milenario como el conato inaugural de tomar una cerveza” (Aira 2007: 70). Como vemos, la parodia desautomatiza la solemnidad del artilugio mágico (aunque no su poder), como la misma “literatura mala” aireana, como esos guantes para tocar el piano.

Si nosotros hemos visto la analogía entre obra y milagro, también es interesante la comparación entre novela y milagro que expone el propio Aira y que, a la luz de las teorías de Leibniz, analiza José Mariano García:

*Las curas milagrosas del Doctor Aira*, en su equiparación de la novela al milagro, participa del orden de la autobiografía (...), no sólo porque encarna exhaustivamente las teorías leibnizianas de lo composable y lo imposible, el continuo y el pliegue (...), sino porque la “cura a distancia”, sus soluciones de magia simpática, pone en un mismo plano más que a la literatura con el milagro, a la literatura con la curación (García 2006: 48).

Al final, todo será una burla por parte del villano de la fábula, el doctor Actyn resulta ser el enfermo que se ríe, los asistentes al milagro también se ríen y toda la escenificación de la cura se convierte en una puesta en escena ridícula. Actyn había logrado al fin que el

Doctor Aira produjera el papelón más grande de su carrera, el definitivo...Y lo era en realidad: el papelón como cambio de verosímil, es decir, como huella visible, la única que podía quedar inscripta en la memoria, de la

transformación de un Universo en otro, y por ello de la eficacia secreta de la Cura Mágica (Aira 2007: 84).

En conclusión, como otros textos del autor, esta novela resulta vertiginosa, en cuanto a su doblez, a su proliferación y acumulación de significados y la resemantización del tebeo humorístico. El yo fantástico es interpretado por un mago discreto que ansía ser escritor. Ese escritor que ya no es, asomándose desde la ficción a la realidad, a esa realidad que ha sido por fin abolida. La instancia nominal contamina y oscurece más si cabe la referencialidad. El Mago Aira parece invocar en secreto la imagen de un escritor fatal e imaginativo en exceso y no un verdadero curandero que decide escribir novelas por entregas. El Mago/Escritor construye Universos/Obras cerradas, que funcionan de manera autónoma.

La proliferación borgeana también se contempla como uno de sus modos de lectura: bibliotecas infinitas; jardines que bifurcan la elección entre tantos universos, lo que, inversamente, se puede entender como el acto de descartar todos los demás. Esta paradoja tiene uno de sus ascendentes precisamente en el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”, de Borges, en el cual leemos que, como ocurren en *Las curas...*,

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pén, opta – simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (Borges 1974: 478)

Aquí se postulaba el agotamiento de todas las posibilidades. Borges acudía a un universo infinito cuyo reflejo habría de capturarse en un libro

también infinito. Pero en realidad, tanto Borges como Aira comprenden que escribir (crear universos) es decantarse por una única opción y eliminar las restantes. En su ensayo sobre “Borges y el relato ficticio”, Pierre Macherey razona a este respecto:

¿Cómo escribir la más simple historia que implique una posibilidad infinita de variaciones, que en su forma escogida faltaran siempre las otras formas que habría podido revestir? El arte de Borges es aquel que responde a esta pregunta por un relato: señalado justamente entre estas formas, las que, por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preservan mejor la pregunta (Macherey 1970: 109).

El Doctor Aira es un Aira clónico que se desliga del Aira original y se desarrolla en uno de los infinitos mundos de ficción posibles, aunque aquí ha sido seleccionado, acotado por sí mismo, por sus propios “biombos metafísicos”. Cada obra es un universo fantástico en el que los biombos metafísicos actúan como las páginas-compuestas del libro que contienen y delimitan la propia ficción. Aira, en su fantasía, se proyecta a sí mismo para devenir un fante. Crea un universo y un yo imaginario; se duplica y se reinventa cada vez que inventa un universo ficcional para habitarlo. Sin embargo, por muy lejana y fantasiosa que esa imagen sea, el avatar sigue obsesionado por los mismos asuntos que su protagonista real: la creación de universos imposibles, la magia y la literatura como “sueño dirigido”, que diría Borges, en el que el yo fragmentado pueda recomponerse a su antojo. La ficción, entonces, consiste en la creación de “biombos” con los que aislar diferentes identidades, yoes desplazados que se independizan cada vez con



más autonomía del yo-raíz, en desplazamientos rizomáticos para emprender vidas en solitario, como máquinas solteras que incluso trascienden su ubicación temporal. Esta última máquina célibe, obra que está desconectada del yo cronológica, identitaria y factualmente es la fábula de ciencia-ficción *El juego de los mundos*.

### ***El juego de los mundos: autofiguración y distopía disparatada***

En esta novela corta, publicada en el año 2000 por una pequeña y ya desaparecida editorial argentina, Ediciones el broche, Aria nos propone, al igual que *El congreso de literatura*, una apuesta híbrida en la que la diégesis narrativa y la digresión reflexiva más pura coinciden y se alternan en un proliferante movimiento helicoidal, o “construcción en espiral”, según la expresión de Mariano García (2006: 144). Estas digresiones, como hemos comprobado a lo largo de nuestro estudio, son casi lo más jugoso en el corpus aireano. También en otros lugares se ha sostenido esta idea básica sobre la poética de nuestro autor, que pone de manifiesto que “los momentos centrales de las novelas de Aira indudablemente se hallan en las disquisiciones y digresiones, desnudas y puras, alrededor de una idea que irrumpen en la trama de la novela y cuyo análisis es siempre novedoso” (Ríos Baeza 2014: 72). Es interesante lo que Ríos Baeza comenta en dos sentidos. Por un lado, nos encontramos con esa supremacía de la digresión, pero también plantea el *accidente aireano de una idea extraña*, la irrupción, más o menos fortuita, de una idea genial que se apropia del relato y lo transforma en una reflexión sobre el más inopinado de los asuntos. Laura Estrin, en el ensayo *César Aira. El realismo y sus extremos*, aporta una opinión similar, señalando que esas ideas “como al pasar” son en realidad el centro de su potencia poética:

Cada novela de Aira desarrolla una filosofía como al pasar, una filosofía que se despliega en plena pampa o en pleno Flores: una filosofía del movimiento inmóvil o viceversa, una filosofía con ilustraciones o ejemplos..., una psicología filosófica o una biografía fenomenológica...

Acaso estamos asistiendo al disparate... pero a un disparate del que siempre irrumpen pequeños pero fantásticos núcleos metafóricos (Estrin 1995: 65).

Gran parte de estas reflexiones disparatadas pivotan en torno al tema mismo de la literatura, el yo escritor y su propio proceso creativo. Las costuras de la creación son expuestas, el mecanismo se muestra a sí mismo, “desde dentro, a la manera de las obras del constructivismo ruso que el mismo Aira comenta en ‘La utilidad del arte’” (García 2006: 53). La tesis que dedica Alexandra Saavedra Galindo a la metaficción aireana radiografía este interés del autor argentino por metaliteratular, a la vez que permite rastrear sus influencias y antecedentes, desde Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o, el más cercano, Osvaldo Lamborghini, a quien Aira considera su maestro. Opinamos, junto a Saavedra Galindo, que en Aira los fenómenos autoficcionales y metaficcionales son fundamentales, “determinantes y se hallan plenamente naturalizados en el interior del proyecto estético que propone el autor argentino en su obra” (Saavedra Galindo 2015: 10).

Tras aclarar algunos puntos relevantes sobre las “alocadas” digresiones en la obra de Aira, trataremos en lo siguiente de penetrar en esta curiosa obra poligénica. *El juego de los mundos* se puede leer como un relato de ciencia ficción. El subtítulo así lo revela: “Novela de ciencia ficción”. Pero, como suele suceder en los relatos aireanos, las convenciones se trasgreden, y los géneros

se acumulan, se superponen y se neutralizan. Este conflicto entre géneros, que configura el texto como un crisol de paradojas, se acentúa al contraponer un relato de ficción especulativa con un relato meta y autoficcional. Jesús Montoya, en su tesis doctoral se cuestiona acerca de esta pertinencia del relato fantacientífico en la prosa aireana de urdimbre autoficcional cuando escribe que “los textos airianos incorporan fórmulas y recursos de la ciencia ficción y el *cyberpunk*, con reparos” (Montoya 2008: 497). Los “reparos”, según opinamos, se deben al tratamiento antirrealista de Aira, cuya estética rehúye toda representación del mundo contemporáneo y, por tanto, una crítica al contexto social que sí caracteriza novelas *cyberpunk* como *Neuromancer* (1984), de William Gibson. La ciencia ficción aireana se asemeja más a una literatura fantástica con ciertos elementos científicos sin solidez, en la que la imaginación y la recreación de un mundo imposible se imponen a las premisas científicas.

Lo que advertimos, no obstante, es que la presencia del autor en sus propias novelas –ya sea a través de la más discreta metaficción, autorreferencias, intertextualización con su propia obra o una autoficcionalización explícita– constituye una constante, y paradójicamente, subraya los rasgos fantásticos y absurdos. El autor, como representante del mundo extratextual, destaca con su silueta “real” y potencia el contexto ilógico y fantasioso en el que entra, sobre todo si, como ocurre en esta narración, se trata de una historia futurista.

*El juego de los mundos* está ambientada en un falso futuro. Hay un simulacro evidente en la enunciación del cronotopo, que se devela desde la primera frase: “En una época del futuro se había puesto de moda el juego de

los mundos” (Aira 2000: 7). Esta impostada primera persona, encarna una voz narrativa que nos apela desde nuestro presente para mostrar una época futurista que aún no ha llegado para nosotros, pero que sin embargo consiste en la que él habita y conoce. Como sucede en la obra de Aira los géneros son contravenidos mediante la hibridación, se abusa del pastiche y la obra se trasmuta en “una suerte de ciencia ficción idiota, ridícula, de juguete, que no se toma en serio las convenciones genéricas, sino que descarrila a toda velocidad” (Montoya 2008: 510). El fairy-tale, con su “Érase una vez” se convierte en un forzado “Será una vez”. De modo similar procede en otras obras, como en *Yo era una niña de siete años*:

“Yo era una niña de siete años, princesa de un país de cuento de hadas. Un día, paseando sola por el bosque, encontré una piedrita amarillenta, perfectamente circular, de un centímetro de diámetro, achatada. El color era hermoso, raro, no parecía natural, pero más hermosa era la superficie suavísima, como una perla pero un poco más brillante. La habría creído de plástico si en aquel entonces hubiera existido el plástico” (Aira 2005: 7).

La narradora de esta nouvelle es capaz de mencionar un material, el plástico, que aún no ha sido inventado en el tiempo en el que transcurre la historia. Esta sutil incongruencia entre narrador y tiempo narrativo se colapsa al avance del cuento de hadas, al aparecer televisores, cámaras de video y otros elementos modernos que transforman la historieta seudomaravillosa en un catálogo de anacronismos deliberado.

En el supuesto futuro proyectado, de un modo muy plano, casi un bosquejo, en *El juego de los mundos* se plantea una distopía cultural, para

nada oscura, más bien jocosa, en la que la erudición, como la entendemos hoy día, ha sucumbido, junto a la literatura. No existe la escritura y leer es un viejo hábito ya desterrado. “Yo insistía para que Tomasito leyera un libro de vez en cuando, pero por supuesto él nunca tenía tiempo para ese apolillado ejercicio liberal. Eso lo dejaba para mí, el Anticuado” (Aira 2000: 25-26). Los jóvenes practican el “juego de los mundos”, un videojuego de realidad semivirtual que consiste literalmente en destruir mundos extraterrestres reales, otros planetas, desde la comodidad y la seguridad del hogar, a través de una plataforma virtual llamada “Realidad Total (RT)”. Además, la sociedad ha avanzado en esta línea lúdica hasta tal extremo que la escritura ha dejado de tener vigencia, y ha sido sustituida por el ocio recreativo RT. El narrador evoca con nostalgia el tiempo en el que “[h]ubo una época remota del pasado en que la humanidad practicó una actividad llamada ‘literatura’” (Aira 2000: 23). Esta tematización del fin de la literatura recorre otras de sus obras, como vimos en *El congreso de literatura*, en el que la proliferación de clones de un escritor como Carlos Fuentes parece una supresión del individualismo creador; o más explícitamente en *Los misterios de Rosario* (1994), novela en la que se vincula el fin del mundo con la Facultad de Humanidades, estando los críticos literarios implicados en una maniobra de alteración climática con consecuencias apocalípticas. De nuevo en *El juego de los mundos* encontramos ese bifrontismo aireano, en el que cohabitan el seudocientifismo extraída del cómic y la propia literatura, esta vez tematizada, convertida en tópico, en un holocausto cultural de tintes cómicos. La ciencia en la novela, como sucede también en otras, resulta poco o mal explicada, aunque sirve, no obstante, al autor como proyector de sus fantasías más descabelladas.

A pesar de esta situación anti-literaria, el narrador es un romántico que conserva su fe en la literatura, en el estatuto poético de la palabra. Considera que los dispositivos del discurso, unos sistemas ultramodernos que mediatizan las conversaciones para optimizar la comunicación, aunque restan naturalidad, podrían aprovecharse para fines literarios. En este sentido, razona: “¿Por qué no usarlos para algo más amplio, si bien más inútil, como contar una aventura? Así podía resultar algo hermoso y extraño, el equivalente de lo que en otros tiempos era escribir un libro” (Aira 2000: 74). En este ejemplo, como en la alegoría que subyace en todo el relato, hay una misma preocupación: el final de la literatura, del acto creativo entendido como bella inutilidad y la automatización del pensamiento. El simulacro además de suplantar la realidad por una hiperrealidad, según anunciaba Baudrillard, también hace que la cultura estalle. La ultramodernidad sirve como escenario a Aira para resemantizar el concepto romántico del arte y del cuentacuentos y aunque de un modo irónico, atacar uno de los problemas más acuciantes de nuestros días: la banalización de la cultura. En este escenario fantástico, la autoficción cobra un sentido particular, ya que el héroe que padece este inconveniente es el propio autor, o al menos, su alter ego futurista, quien a pesar de estar más allá de la vida de la literatura sigue soñando con ella.

En esta sociedad futura, además, la literatura ha sido traducida por máquinas a imágenes. Lo que equivale a la destrucción de la palabra escrita o a una suplantación del discurso literario por una brutal *massmeditización*. El pensamiento se puede visualizar igualmente en imágenes mediante un “dispositivo para ver la configuración en imágenes de nuestros pensamientos” (Aira 2010: 42). Estas metáforas de algún modo se pueden asimilar, en clave

irónica, a una tendencia de la crítica actual que expone el exceso de televisión basura, en detrimento de los hábitos lectores: “Los programas transformaron las palabras en imágenes, una por una (no se hizo por frases) y hasta fragmentando las palabras si resultaba conveniente” (Aira 2000: 24). Para profundizar en la dialéctica que se establece entre la obra de Aira y la televisión se puede consultar la tesis doctoral de Jesús Montoya (2008), quien ha bautizado como “televisualización” a esa transferencia de los modelos televisivos a los literarios.

Pero, como veremos, esta “traducción” de letras a imágenes resulta irreversible, anulándose cualquier forma de acceder de nuevo a los textos originales: “Como los textos originales no se conservaron, no hay modo de saber si lo hicieron bien o mal” (Aira 2000: 25). De esta manera el César Aira del futuro –heredero a la vez que trasunto del escritor César Aira del siglo XX– es capaz de “leer” a su predecesor, descifrando las imágenes, reverberaciones de la pretérita literatura original, que no obstante, le ocasionan un placer: “aunque tuviera conciencia de estar manipulando una materia muerta, sentía llegar hasta mí una especie de emoción, así fuera desvaída y lejana, ya vivida” (Aira 20000: 26). La hermenéutica lectora es fallida, y a pesar de que el lector está contribuyendo con su experiencia a reacomodar el sentido del texto, somos conscientes de que los mensajes le llegan fracturados. Pero curiosamente, producen en el lector cierto placer, reivindicando nuevamente la función de la literatura como máquina soltera, es decir, carente de utilidad, tan solo un artefacto hedónico. Del mismo modo, las conversaciones están mediatizadas por correctores de conversación, lo que evita la naturalidad en el diálogo, las improvisaciones. Las máquinas reinterpretan, corrigen, revisan y

rehacen el diálogo, y esto supone una eliminación de la comunicación real, otra de las formas de supresión de la narración oral, el contar historias. Entonces, este mundo hipertecnificado e ilusorio, vacío de comunicación, sin tradición y sin prehistoria reúne todas condiciones idóneas para que sobreviva un ser en concreto: el autoficcional fantástico, un ente que no dialoga con otros porque es único en su especie, es un ser autoengendrado; y sin pasado histórico ni raíces porque su naturaleza es imaginaria y carece de genealogía que lo ancle a ningún tiempo ni a ninguna geografía.

En este libro la autoficción biográfica queda diluida por su propia propuesta cronológica. El yo narrador sigue siendo César Aira pero no es Aira porque se ha trasfigurado en un César Aira del futuro que cuenta una historia sobre y desde un mundo en el que la literatura ha periclitado. Ambientada, como decíamos, en un futuro lejano en el que la literatura no existe, el narrador se presenta a sí mismo como César Aira, descendiente del escritor que nosotros conocemos, pero que conserva muchos de los rasgos del autor pringuelense (es decir de su antecesor). Por ejemplo, es fiel a la realidad cuando incluye los nombres reales de su mujer e hijo, además de la mención a autores reales como Eduardo González Lanuza y Carmen Gándara (Aira 2010: 59). No obstante, niega ser el escritor contemporáneo César Aira, sino uno de sus herederos. “Sin ir más lejos, yo, que me llamo César Aira, tengo el nombre de un lejano antepasado mío que fue escritor” (Aira 2010: 24). En realidad, afirma con humor, toda la humanidad es descendiente de los escritores del pasado: “De esos escritores descienden todos los hombres y mujeres que pueblan el mundo” (Aira 2010: 23). Así, no solo se subraya irónica e hiperbólicamente que no hay literatura ni escritores en el futuro, sino que en el



pasado había sobreabundancia de ellos, y, de este modo, criticar la proliferación de un mundo extremadamente literaturizado que acabaría siendo decadente y abocado a su propia desaparición. La trasmisión de las obras literarias a imágenes salda un pasado literario, que paradójicamente rescata del olvido (con una memoria distorsionada, evidentemente), pero que a la postre se consume, casi como si se evocase el ideograma borgeano de “todo escritor es el mismo”, en “una operación que anuló las diferencias entre obras y escritores” (Aira 2010: 24).

A pesar de que la diégesis está planteada en un futuro respecto al presente del lector, hay pistas que sugieren que el narrador está en el presente también. Esta contradicción hace del relato un simulacro de sí mismo, coadyuvando a una lectura contrafactual. Por ejemplo el arranque que antes comentábamos: “En una época del futuro”; o cuando balbucea en su relato haciendo confluír la narración diegética propia con la lectura suministrada al lector: “Ayer, entonces...Por supuesto en aquella época del futuro,...” (Aira 2010: 33). También cuando remarca la condición de futuribilidad que condiciona el relato con autoconciencia irónica: “Pero fue un trabajo sin futuro (qué curioso, ahora que futuro es lo que nos sobra)” (Aira 2010: 12).

La posibilidad de acceder mediante dispositivos de realidad virtual a otros mundos reales, tema omnipresente en la ciencia ficción, no es novedoso. Como indica Jorge Fonet en su estudio sobre la obra de Ricardo Piglia, “las nociones de ‘mundos posibles, realidades contrafácticas, etc., asociadas con la realidad virtual han sido estudiadas mucho antes del influjo de la informática por la lingüística y la filosofía del lenguaje” (Fonet 2007: 165). El mundo aireano de esta novela está alienado, privado de su potestad cultural, invadido

por la Realidad Total, los aparatos que regulan el lenguaje y transforman el pensamiento en imágenes. Así, se halla privado de una semántica de la realidad que dialogue con su naturaleza estética. Es un universo en el que ha triunfado el goce por lo lúdico de los aparatos tecnológicos en detrimento de las actividades culturales, pero sobre todo, un universo donde hay una minusvaloración del lenguaje en su función más básica: la comunicación, sus funciones simbólica y poética. La imagen, metáfora del mundo audiovisual, sustituye la palabra, el texto, la necesidad de la literatura como expresión estilizada. Las personas prácticamente no mantienen relaciones físicas, sus encuentros son en general virtuales, y todo está mediado por máquinas que “facilitan la vida”. Es este un mundo feliz huxleriano que nos recuerda a películas como *EXistenZ* del director canadiense David Cronenberg, donde la realidad es invadida por lo virtual. Como decíamos más arriba, no solo los juegos, las conversaciones o la ‘lectura’ de libros han sido traducidos a imágenes, y por lo tanto, desprovistos de todo significado o valor literario. El mundo, el pasado y la herencia cultural son un simulacro, una traducción defectuosa. El palimpsesto cultural se ha emborronado y tan solo los jeroglíficos irrisorios resultantes explican la herencia literaria.

Cuando se plantea la posibilidad de usar las máquinas con el fin de crear el equivalente a lo que en un pasado se conoció como libros, es consciente del simulacro en el que vive. Si las historias se cuentan tras haber vivido experiencias, ahora la operación resulta improbable porque “en el futuro, con tantas manipulaciones a que hemos sometido a la realidad, la secuencia se ha confundido” (Aira 2010: 75). El mundo de esta novela es, por lo que colegimos, imposible de interpretar porque para acceder a él se precisa albergar nociones

claras de la realidad y la realidad ha sido “manipulada” y, por tanto, incognoscible. Estamos sometidos a la arbitrariedad de lo fantástico, cuya semántica no es dilucidable si no es por contraste con lo real. Pero lo real al haber sido anulado, si lo pensamos mejor, no se nos permite conjeturar esta “realidad” aireana siquiera como un mundo fantástico, sino como un universo antirrealista: un simulacro.

“Ya nadie se preguntaba qué decir. La cuestión era decirlo, simplemente. Los sistemas inteligentes de verosimilización personalizaban el discurso, y esa medida miserable de saber les bastaba” (Aira 2010: 63). También el propio entorno queda diluido y a merced de la Realidad Total, un dispositivo que recuerda a la contemporánea película de ciencia ficción *The Matrix* (1999), en la que las máquinas son soberanas y la realidad no es más que una virtualidad en la que los humanos viven engañados. Esta mecanización del discurso, además, afecta a la propia comprensión del mundo. Si el lenguaje funciona como mediador de la realidad con el individuo, su instrumentación devendrá en una ruptura con su propia comprensión ontológica. Si la narración existe para dar cuenta de la realidad en la que se habita y con la que el individuo interactúa, su neutralización lo deslegitima para reconocerla. Las máquinas, nuestros sustitutos, traducen los discursos de tercera persona a primera, “[y] el resultado ha sido volvernos un hato de imbéciles pagados de sí mismos” (Aira 2010: 64). Es decir, las máquinas realizan nuestras tareas más sencillas, como el acto de hablar, lo que conlleva una neutralización de nuestros mecanismos comunicacionales más básicos.

Pero a pesar de la constante negación de la literatura y del anuncio de un mundo postliterario, el narrado (el escritor César Aira) está escribiendo el

relato que estamos leyendo. Como en otras obras de Aira, esta novela también constituye una metáfora de su propia obra y aporta argumentos autoexplicativos, en concreto respecto a ese símbolo enigmático que recorre las páginas aireana, la “sonrisa seria”:

La “sonrisa seria” es un rasgo que aparece en la obra literaria de mi antepasado. Y aparece repetidamente. Quién sabe por qué, probablemente porque le pareció ingenioso o sugestivo, la repitió incansablemente en todos sus escritos. [...] Hay quien dice, y me lo han dicho a mí, como parte interesada, que de este fragmento deberíamos, y quizás podríamos, deducir qué fue la literatura. No me atrevería a decir tanto. Quizás sí que me atrevería a decir que ahí está la explicación de por qué mi antepasado repitió la fórmula con tanta asiduidad, y ahí está además su sentido.

[...] yo adopté la “sonrisa seria”, literalmente, como un gesto facial, por supuesto que interpretado a mi modo. [...] me valió en general una reputación de imbécil y de payaso. Se dijo que yo había malinterpretado la esencia misma de lo literario [...] Lo literario era inventar el relato a partir de las imágenes (Aira 2010: 70-72).

Como se ve, la explicación no es definitiva. La “sonrisa seria” es de por sí una paradoja y todo intento de aproximación prolifera en una distanciamiento cada vez mayor de su semántica. Pero al menos hay algo que nos queda claro: que la literatura no hay que tomársela demasiado en serio.

Este mundo ficticio que ha eliminado todo rastro de ficción, por supuesto, también ha abandonado la fe, la religión, la creencia en Dios entendida como una ficción mitológica. El narrador, en este sentido, teme que a través de los juegos, del contacto con otras realidades, se reavive la idea de Dios. El miedo que, según nos recuerda Baudrillard, también percibían los iconoclastas en las imágenes, porque estas algún día podrían sustituir al propio Dios, es aquí invertido: miedo a que Dios sea de nuevo animado por medio de la realidad virtual.

El abrupto final del relato tendrá lugar cuando Aira se enfrente al Creador para acabar con él. No obstante, es en este punto cuando la autoficción se torna más absurda y fantástica, abandonando el campo de la ciencia ficción especulativa para asimilar los códigos del más puro y delirante fantástico. Dios es reducido a una imagen incoherente, “un exoedro de cartón con ocho patas y peluca rubia, de unos cuarenta centímetros de alto” (Aira 2010: 76). Lo ridículo y chocante de la imagen de un dios-monstruo desopilante funciona como sacudida en el lector. El elemento discordante aquí, como la gallina asesina en *Madre e hijo*, irrumpe y somete la lectura a su máxima ficcionalidad. El texto aireano cobra su velocidad disparatada en el último tramo. César Aira se enfrenta a patadas con la peluca de Dios: “Corrí y le di otra patada (...) como en una persecución futbolística” (Aira 2010: 77). El enfrentamiento estrambótico con un dios-atacante es también un cara a cara con el infinito y al mismo tiempo un reinicio de la realidad: “me estaba creando de nuevo. Lo estaba creando todo: para empezar, el tiempo y el espacio” (Aira 2010: 77). Así, el relato se cierra circularmente, en un bucle crono(i)lógico, constatando que todos los acontecimientos del tiempo pasado se suceden para

que el presente pueda tener lugar; cada accidente es, de este modo, la pieza que conforma y da sentido al relato ulterior. Las últimas palabras confirman esta vuelta sobre el relato a la vez que lo clausuran: "...le estaba haciendo un agujero irreversible a la idea de Dios. Podía suceder una vez, y nada más" (Aira 2010: 78).

El rastro autobiográfico de esta autoficción hay que buscarlo en el plano metafórico, en la coincidencia de las teorías del autor y el protagonista. También en lo que se insinúa y no en lo que se expresa de un modo literal. Aquí Aira se autonarra desde el mismo centro de la fantasía y emite una imagen de sí mismo tan irreconocible como certera: la imagen de un no-escritor inscrito en un mundo ajeno, fantástico, que es capaz de ironizar con su propia creación desde los límites del tiempo. Que rivaliza con la realidad a través de la construcción hiperreal y simulacral del mundo mediante la literatura. Y que además destrona a dios para suplantarlo. La obra literaria de Aira, esta misma novelita vale de modelo, encierra su propio génesis y su propio apocalipsis. Y en su desarrollo ontogenético el propio escritor César Aira se autoescribe para consignarse personaje, autor, creador y genio salvador.

Se cierra así el recorrido por las obras fantásticas del yo aireano en las que lo real se ha ido desmantelando con dosis de una autoficcionalidad disparatada, antirrealista y, en ocasiones, mágica. El yo mítico de la infancia, reivindicado por la memoria defectuosa daba paso a la etapa de adultez en la que el Aira escritor todavía sobrevivía en un universo disparatado y fantástico. Este yo, como hemos visto, se desintegraba paulatinamente, perdía capas y capas de identidad realista para desembocar en un relato futurista en el que se atentaba, no solo contra lo real, sino contra la realidad misma.

## 8. MARIO BELLATIN. LA ESCRITURA DEL YO COMO CIRCUITO. EL AUTORRETRATO GROTESCO

Aunque Mario Bellatin es un autor relativamente joven su labor literaria ya empieza a acumular una gran cantidad de obra crítica. Los estudios críticos suelen prestar atención a su escritura autoalusiva, caracterizada por la fragmentación, la intertextualidad, y un estilo depurado; a su poética experimental y sus vínculos con las artes plásticas; a diversos aspectos temáticos (lo macabro, la violencia, la deformidad, etc.); a sus ambientaciones claustrofóbicas. También encontramos algunos estudios que examinan el tema que aquí nos ocupa: su autofiguración. A este respecto, hay diversos artículos, reseñas y capítulos de libros que hemos tenido en cuenta para nuestro estudio. También libros que examinan su poética como *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* (2015) de Francisco José López Alfonso; los monográficos *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (2012), dirigido por Lourdes Dávila y Julio Ortega; y *Salón de anomalías* (2014), coordinado por Salvador Luis Raggio Miranda, en los que distintos autores examinan distintos aspectos de su obra: experimentalismo, la obra como “anomalía” y otros recursos del autor. También es destacable la tesis de Véronique Pitois-Pallares (2016) dedicada a la “influencia del yo y las prácticas introspectivas” en autores mexicanos, que incluye, entre otros, a Mario Bellatin.

El corpus teórico sobre la autoficción existente que analiza la obra de Bellatin ha prestado atención a las relaciones que establece el autor entre ficción y realidad, comprometiendo su identidad, pero todavía no se ha realizado un estudio sistemático del conjunto de sus obras autoficcionales en relación con lo fantástico. En este sentido, esta tesis es la primera que contempla a Bellatin como autoficcionalizador fantástico y lo inserta en una

tradición que viene de Luciano de Samósata, pasando por Borges y otros autores hispanoamericanos poco o nada estudiados como Dalia Rosetti o Pedro Luis Alarcón. Destacaremos, por tanto, en nuestra tesis la importancia que tiene Bellatin como autor que se autofigura a través de la invención de una personalidad ficcional, entre la realidad y el texto, para “vivir” experiencias antirrealistas, oníricas y fantásticas.

El escritor mexicano Mario Bellatin nació en 1960 en Ciudad de México, aunque pasó parte de su infancia en Perú. Antes de dedicarse profesionalmente a la literatura se formó en cine y teología. Sus propuestas literarias son atrevidas y todos los críticos que se acercan a ella no dudan en calificarla como “rara”, “excéntrica” o “bizarra”. Muchos son los que señalan a Bellatin como un autor de obra polisémica, exótica, difícil de catalogar y “posiblemente el [autor] más original y experimental de México en el momento” (Palaversich 2003: 26). Bellatin bebe de las vanguardias, tanto europeas como hispanoamericanas, y continúa una tradición rupturista, a contracorriente con la literatura más convencional y comercial, que en su país han jalonado autores como Juan Rulfo, una de las voces más importantes del Boom Hispanoamericano, o Salvador Elizondo. Aunque hablar de nacionalidad en Bellatin resulta inoperante, porque sus textos difícilmente remiten a una tradición cultural determinada. Muchas de sus novelas evocan escenarios o personajes orientales o religiones y costumbres islámicas, pero siempre desde una perspectiva poco definitoria. Sus trabajos, desde *Salón de belleza* (1994), se enmarcan dentro de un proyecto de creación unificado, caracterizado por la creación de universos cerrados y autónomos que funcionan como células de un cuerpo textual que se ha ido materializando con morosidad pero con la



densidad suficiente para adquirir el estatus de obra total y homogénea. En este sentido, explica Diana Palaversich que

Mario Bellatin hasta la fecha escribió no varias sino una misma novela que se lleva publicando en varias entregas. Es por esto que se puede conjeturar que para entender la lógica propia y única de la narrativa de Bellatin, la atmósfera agobiante y depresiva que la caracteriza, sus personajes borrosos y escurridizos, es aconsejable leer todos sus trabajos y no sólo uno (Palaversich 2003: 26).

El artefacto como obra total adquiere sentido al ser vislumbrado en su conjunto, como si cada pequeña entrega del “Libro Total Bellatiniano” sirviese para afirmar más si cabe esta coherencia de escritura en la que los ambientes opresivos, los personajes marginales y el tono sombrío son la argamasa que cohesionan la disparidad de argumentos y “fragmentos textuales” que Bellatin ha ido entregando a la imprenta en los últimos veinte años. Esta creación (más o menos voluntaria) de una obra total basada en pequeñas entregas nos recuerda los procedimientos de escritura/publicación de César Aira. Si bien en Aira la enciclopedia total que conforman sus novelitas apuntaba a una obra dispersa y heterogénea (diferentes narradores, geografías variadas, géneros dispares y argumentos mínimos, carentes de pathos pero siempre sorprendentes), unificada tan solo por algunos rasgos de escritura, en el corpus bellatiniano encontramos una homogeneidad mucho mayor. Temas como el dolor, la deformidad o una intertextualidad apócrifa, se frecuentan con obstinación; las atmósferas agobiantes y la tendencia a explorar espacios claustrofóbicos habitados por seres disfuncionales son una constante que

marca y limita los recursos estéticos del autor. Además el propio autor ha buscado esta unidad, reuniendo su obra en dos tomos: *Obra reunida* (2013) y *Obra reunida II* (2014) de la Editorial Alfaguara. Este gesto de compendiar –a veces recurriendo al reciclado de sus obras, insertando textos previos en otros textos posteriores o recurriendo a la rescritura– toda la obra muestra el interés del autor por adherirse a una estética de la coherencia, que busca la unidad total y que permite al lector, de un vistazo, comprender cómo, a pesar de la heterogeneidad de los textos que conforman el corpus bellatiniano, se comunican entre sí por pasajes secretos, vínculos temáticos, personajes y episodios concretos cuyo nexo más prominente suele ser la voz del yo, el autor como personaje-autor de su propia obra. La obra, por tanto, funciona como un *círculo de escritura del yo*. Así, tanto la obra aireana y bellatiniana se pueden entender como capítulos, pero también, debido a su carácter de experiencias de espectáculo, por qué no atenderlas como *emisiones* o entregas, según los códigos televisivos (Laddaga 2007: 10).

En la novela *Lecciones para una liebre muerta* (2005), que precisamente, se halla incluida en el segundo tomo de sus *Obra reunida*, Bellatin escribe: “Cuando tres novelas aparecieron publicadas en un mismo volumen, el escritor advirtió una suerte de unidad que le hizo pensar un tanto puerilmente en que todos sus libros no son más que uno solo” (Bellatin 2014: 95). La metaescritura programática y la autoconsciencia funcionan como recordatorio para el propio autor, además de como espejo de la propia obra, que por supuesto, pone al descubierto los propios resortes que animan su poética de unicidad.

El despliegue continuo de paradojas, la desfiguración autorial y la absurdidad animan una lectura siempre desde los bordes, contradictoria, que destaca por la imposibilidad de ser abordada desde los protocolos de lectura hegemónicos realistas o autobiográficos. Las fronteras (siempre difusas y en constante diálogo), entre lo normal y lo anormal, entre realidad y ficción, entre vida y obra, son de continuo expuestas como estética para ser, de inmediato, violentadas. Así, lo paradójico y la ambigüedad constituyen rubros en el corpus bellatiniano. El autor, como narrador autoconsciente o como personaje de ficción, se inscribe en su propio enunciado y las lecturas autoficcionales son forzadas hasta el extremo de su ficcionalidad. El autor se transforma en ficción, en obra de sí mismo: “«Mario Bellatin y su obra» es un sintagma imposible de dividir en sus partes” (Corral 2015: 9). La autoficcionalidad de Bellatin es, en todo caso, peculiar y difícil de catalogar. La ambigüedad que se crea en el paradójico borde que separa vida y obra es a cada momento expuesta por Bellatin, e incluso pulverizada, hasta hacer de su obra un espacio textual en el que lo biográfico, lo ficcional, lo extravagante y lo referencial son nivelados y absorbidos por una implosión de significados que excluye lo externo, convirtiendo así todo el texto narrativo en un artefacto autosuficiente.

Aquí prestaremos mayor atención a *Flores*, *El gran vidrio*, *Disecado*, *El libro uruguayo de los muertos* y *Carta sobre los ciegos para uso de los que no puede ver*. Estas obras, a pesar de sus disimilitudes, tratan de captar la imagen del autor desde una óptica antirrealista. Aunque hay muchas otras obras en las que el autor hace “acto de presencia”, son estas las que más se ajustan a lo que entendemos como autoficción fantástica (que en Bellatin se sustenta más

por enunciaciones paradójicas y contrafactuales), debido a la superposición de elementos autorreferenciales e incompatibles con la lógica o la realidad.

### **8.1. ESCRITURA DEL VACÍO, GRAFOMANÍA Y “ESPECTÁCULOS DE REALIDAD”**

La prosa de Mario Bellatin, como la de Franz Kafka o César Aira, se escuda en una aparente legibilidad para expresar un mundo demencial cuyos significantes están siempre en conflicto con sus significados. Destacan la sobriedad y una aparente ausencia de estilo:

Esta eficacia silenciosa, que Bellatin pudo aprender en Kafka o en los maestros japoneses que tanto admira, se ve reforzada por el carácter de sus historias. Son historias que atrapan al lector aunque no acabe de entender qué se le está contando. El desconcierto es similar al que pueda provocar la ruptura en la cadena de significantes; pero aquí todo es correcto desde un punto de vista gramatical, normal desde la sintaxis. La ruptura esquizofrénica se produce en las combinaciones de las diferentes historias (López Alfonso 2015: 85).

La “ruptura producida por la combinatoria de narraciones” se consigue por medio de un elaborado proceso de yuxtaposición de textos basado en un extremado fragmentarismo, como después veremos, y un proceso de combinación de narraciones que recuerdan algunas novelas de Faulkner o de su compatriota Juan Rulfo. El también mexicano Juan José Arreola también escribió una novela estructurada en fragmentos titulada *La feria* (1963), compuesta por textos breves, voces de diferentes personajes, que están en la

base de la escritura bellatiniana. Bellatin, así, logra desestabilizar la lectura y provocar en el lector la sensación de estar sometido a los dictados de un mantra. El lector tiene la impresión de entrar en un sueño en el que la lógica se sustituye por imágenes incoherentes, que articulan una atmósfera ilusoria e inestable. En una entrevista Bellatin aclara que su obra "*El gran vidrio* fue constituida a partir de una serie de imágenes oníricas", ya que él pertenece "a una comunidad sufí cuya característica más destacada es que se guía por los sueños de sus integrantes" (Jarque 2007). Sus declaraciones han de observarse con reserva, porque el autor suele ficcionalizar en entrevistas o redes sociales sus opiniones respecto a su obra literaria, promoviendo siempre un juego entre realidad y ficción. Estas conjeturas, por lo demás, pueden ser trasladadas a gran cantidad de sus escritos. En ocasiones el relato se apropia de la estética de los sueños y, como sucedía ya en su primera gran novela, *Salón de belleza* (1994), los acontecimientos enrarecidos y las atmósferas siniestras nos remiten a ese otro ámbito de las pesadillas. También es frecuente que el autor recurra a lo onírico, no como expresión estética, sino como recurso temático, dibujando personajes (incluido él mismo) que experimentan una vida paralela dentro de un sueño, que tienen sueños premonitorios o se encuentran sumidos en trances imposibles de diferenciar de la vigilia. El sueño también es en ocasiones sustituido por estados alterados de conciencia debidos a fármacos, enfermedades mentales, fiebres o alucinógenos que tienen la misma función: desestabilizar una lectura realista y apelar a un universo fantástico en el que las situaciones más inverosímiles y extrañas concurren con esa "normalidad" que la estética bellatiniana nos impone de un modo férreo. De este modo descubre Bellatin el espacio

fronterizo que se establece entre los bordes de lo irreal –planteado, entre otras cosas, por los sueños, además de por la formulación de un mundo grotesco y raro– y una escritura del yo paradójica, una identidad fantástica, que aquí trataremos de desarrollar mediante el análisis de algunas de sus obras. Como de nuevo explica López Alonso, en la obra de Bellatin “[l]a aproximación a lo onírico tiene que ver con la extrañeza que provoca una realidad que parece soñada; pero también con un repliegue a lo interior, a la búsqueda de una solidez en el yo que no se ha encontrado en el mundo” (López Alfonso 2015: 48). Es decir, a través de los sueños se bucea en busca de los códigos necesarios con los que desentrañar el laberinto de la identidad, que en el mundo real tan solo se muestra en parte. La autoficción fantástica repara en esta complejidad del yo, y con su escritura abre vías alejadas de lo real (el sueño, en este caso, pero también lo grotesco, la ciencia-ficción o la locura) por las que el autor trata de llegar hasta el núcleo de su identidad. Que trate el autor de aprehender su identidad en ningún caso supone que lo logre, ya que como hemos sostenido a lo largo de nuestra tesis, esta es escurridiza, mutante, inestable.

Mario Bellatin se cuestiona en sus textos la posibilidad de generar escritura a partir de la escritura. Como en otros escritores – Italo Calvino, Alain Robbe-Grillet, Enrique Vila-Matas– la escritura, en su aspecto procesual, se vuelve aquí uno de los temas capitales. La escritura bellatiniana reflexiona sobre sí misma, convirtiendo el mismo acto de escribir en un continuo espacio de meditación sobre la literatura y sus límites, lo que referido a la autoficción implica una incesante autoconsciencia del autor. Uno de los temas en los que se indaga es el de la finalidad misma de la escritura. Así, Bellatin se plantea la

cuestión de una escritura capaz de generar más escritura, basada en un impulso grafomaniaco con el que “se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más” (Bellatin 2013: 497).

La paradójica escritura, como maniobra con la que soslayar quizás un vacío existencial y que sirva, por otro lado, como ejercicio narcisista para impulsar la autoproyección y autofiguración del autor, se vuelve en la obra de Bellatin una suerte de obsesión. Bellatin también ha especulado con la imagen extravagante de “escribir sin escribir”, paradoja que parece mostrar un espacio en el que la literatura se encuentre más allá de las simples palabras. Como si Bellatin evocase ese sentimiento blanchotiano del vacío en el que “Escribir es producir la ausencia de obra”, es decir “Escribir como desconstrucción de la obra” (Blanchot 1973: 27). Como Barthes (2004: 183), Bellatin trata de encontrar el equilibrio entre escritura y obra, dos fuerzas que polarizan el texto en su materialidad. Es decir, en su esencia misma de cuerpo-texto. La ansiedad de someter lo escrito en forma de obra al escrutinio de los lectores pugna con la soledad impoluta del texto. La “escritura”, como acto individual, que nace dentro del propio autor, la “obra” como consecuencia pública que las editoriales, los lectores y la vida social del escritor alientan.

En *Underwood portátil: modelo 1915* expresa su deseo de escribir como tarea mecanizada por encima de la función creadora de la literatura, cuando se refiere a su máquina de escribir. El escritor se transforma en una *máquina deseante*, máquina de escritura, como el Kafka descrito por Deleuze y Guattari (1978: 17), un hombre máquina, un hombre experimental. El autor relata cómo en “ciertas ocasiones, me descubrí utilizándola para copiar páginas enteras del

directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos” (Bellatin 2013: 488). No obstante, podemos intuir la ironía de que un escritor privilegie el acto de producción mismo sobre el resultado creativo. También el argentino Sergio Chejfec, en *Últimas noticias de la escritura*, relataba una experiencia del mismo orden, acudiendo al propio acto escritural como mecanismo de imprimación artística o creativa:

Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka. Tenía unos cuadernos de tapa blanda color marrón, de formato escolar aunque de pocas páginas. No era escolar, sólo el formato: creía que algo de la literatura de ese autor se impregnaría en mí gracias a la transcripción (Chejfec 2015: 22).

Como otros temas de por sí recurrentes, también la escritura (entendida como grafomanía o máquina generadora de textos) es uno de los temas obsesionantes que configuran el mundo literario del narrador mexicano. De hecho, su desinterés manifiesto por los caracteres y argumentos (“No puedo imaginarme a mí mismo urdiendo tramas, esbozando finales o construyendo perfiles de personajes” (Bellatin 2013: 489)) está avalado por una focalización casi enfermiza en la actividad de la escritura en sí misma. El hombre se funde en el texto, se hace hombre-texto y por lo tanto, la escritura, como escritura-mundo, es el salvoconducto procesual para mantener con vida su propia existencia ficcional.

Este impulso escritural deviene en figura rizomática, según la expresión de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes consideran que “el rizoma tiene formas muy diversas: desde su extensión superficial ramificada en todos los



sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos (...) cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze y Guattari 2016: 16-17). El rizoma, por tanto, desplaza la estructura clásica del árbol, estática, lineal e ilusoriamente unificada, que se esboza en las obras narrativas más clásicas. Toda la obra de Bellatin puede identificarse con esta estructura proliferante, fragmentaria y caótica que describen Deleuze y Guattari, una obra subterránea, de escritura-circuito que se ramifica y se extiende conformando una estructura compleja y en apariencia arbitraria pero cuyos nódulos están conectados entre sí. Las obras de Bellatin son segmentos narrativos que se interconectan, son maquinarias complejas que a su vez están compuestas por circuitos de significados fragmentarios que remiten a otras obras, encontrando su completa semantización cuando se ha accedido al conjunto de toda la obra. Este proceso de escritura basado en circuitos consiste en el ensamblaje de fragmentos de otras obras del propio autor (literales o reescritos), autocitas, referencias a su propia biografía (real o inventada) o a episodios de otros libros, para componer una red de textos más compleja. Así, se evita el formato tradicional de novela-cuerpo y es sustituido por el de novela-circuito. Es decir, Bellatin compone un único relato que se ramifica en diversos relatos trazando una figura rizomática, con diversos puntos de fuga. También yuxtaponiendo temas a lo largo de secuencias narrativas, como una red de conductos por los que circula el fluido-relato.

La escritura, transformada en objeto, cuerpo y proyecto artístico performativo, es el artefacto que encierra en sí mismo su propia clave hermenéutica. Reinaldo Laddaga (2007) ha observado en la obra de Bellatin, como también en la de César Aira, un despliegue similar a las entregas, según

los códigos televisivos. Además, las entregas novelescas de Bellatin parece que se prestan no tanto a ser leídas como artefactos literarios, sino a ser contempladas como montajes artísticos o audiovisuales. Laddaga bautiza esta fórmula como “espectáculos de realidad”, que a pesar de que él los vincula con el mundo del arte (cine, performance, teatro), no podemos sustraernos en este estudio a la doble significación del término “espectáculo-realidad”, debido a su parentesco con la autoficción. Recordemos que el relato autoficcional funciona en ocasiones como espacio escénico-textual en el que un personaje representa (interpreta, lleva a cabo un “espectáculo”) el papel de su alter ego extratextual: el autor-actor que existe en la “realidad”.

En 2007 Bellatin tituló una serie de tres autobiografías apócrifas con el nombre de la obra duchampiana: *El gran vidrio*. Como la obra de Marcel Duchamp, la obra de Bellatin apela a su propia indescifrabilidad y complejidad, y ha de bastarse por sí misma como artefacto hermenéutico autosuficiente. Tanto el autor mexicano como el artista francés son reticentes a ofrecer aclaraciones complementarias de sus trabajos. Las explicaciones posteriores – en Duchamp *La Caja Verde*; en Bellatin entrevistas y otros textos y declaraciones que establecen relaciones intertextuales siempre desde la ambigüedad y la contradicción– igualmente son epílogos proliferantes que complejizan más si cabe su significación. Como en la confrontación con los trabajos de César Aira, con Bellatin tenemos la impresión de que nos hallamos ante puestas en escena, “espectáculos de realidad”, según la fórmula de Laddaga (2007). En *El gran vidrio*, obra que después analizaremos con más atención, se repiensa la noción de autobiografía para desmenuzar un yo

imposible, imaginario y fracturado, que es esbozado a partir de lo absurdo, lo onírico y lo descabellado.

El autor recurre a diferentes registros (textual, fotográfico), hace uso de distintas voces, se apropia de alteridades contradictorias que articulan un registro múltiple y rompe con la cronología para hacer manifiesto el hecho de que todo proyecto es siempre autobiográfico, sin dejar por eso de ser (al mismo tiempo) pura ficción. En Bellatin, por tanto, se aprecia este intento de fusionar vida y ficción (Donoso Macaya 2007: 99). Por ejemplo, las fotografías que adjunta en algunos de sus libros suelen estar desenfocadas, o su pie de foto es indefinido, incoherente o absurdo. Así, un elemento visual que ayudaría a aclarar o ilustrar el texto ya no solo dificulta una lectura factual sino que sirve para resemantizar el relato, disolviendo la realidad y tornándola más fantasmagórica si cabe.

## **8.2. LO RARO Y LO GROTESCO COMO AUTOCONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD**

Si Rubén Darío elaborase a día de hoy su ya clásica antología *Los raros* (1896) sin duda habría de incluir a Mario Bellatin. Entendemos aquí lo raro como lo diferente a la norma, ajeno a referentes explícitos que marca el canon. El uruguayo Ángel Rama (1966) también se sirvió del término “raro” para catalogar esa literatura uruguaya, distanciada de la tradición, y referirse a autores singulares como Felisberto Hernández o Marosa di Giorgio. A nosotros aquí nos parece relevante subrayar la tendencia de Bellatin, junto a estos autores, de desmarcarse de una literatura realista. De hecho, estos autores que se caracterizan por una estética de lo raro, desafían incluso las categorías propuestas por las diferentes teorías de la literatura fantástica, confeccionando

un panorama que no es fácil de catalogar pero que reivindican una estética antirrealista, alternativamente experimental, bizarra o fantástica. Y a pesar de sus disimilitudes todos desafían las fisuras del realismo dominante de su época (Benítez Pezzolano 2015). También para Darío “raro” era sinónimo de, entre otras cosas, “no realista”. Bellatin ha sido etiquetado también como el raro de la literatura contemporáneo. Álvaro Matus, periodista en *Revista de Libros*, del diario chileno *El mercurio* lo incluyó en 2006 en una lista de escritores raros, junto a Sergio Pitol, César Aira o Jorge Eduardo Eielson, entre otros.

Antes de analizar los mecanismos que Bellatin utiliza para imponer esa resquebrajadiza *literatura rara del yo*, nos parece conveniente hacer un somero repaso por algunos de los temas más relevantes que vertebran su obra. Temas que se repiten y reaparecen, de un modo obsesivo y que además de expresar su universo literario nos sirven para constatar una personalidad que se define por una alusión insistente, casi maniática, a contenidos estrambóticos que el autor logra convertir en lugares comunes y ejes vertebradores del “Universo Bellatin”. Es por tanto lo raro, en cuanto a su acercamiento a temas poco convencionales y la forma de tratarlos, uno de los rasgos comunes que sirven para identificar la obra del autor mexicano.

Los personajes en las obras de Bellatin, a diferencia de los héroes clásicos, carecen de virtudes morales, intelectuales o físicas por las que destacar. Incluso, lejos de asemejarse a seres anodinos, antihéroes cotidianos como Leopold Bloom o Madame Bovary, con los que el lector medio puede establecer una identificación, los protagonistas del universo bellatiniano son exhibidos como seres disfuncionales caracterizados más por su monstruosidad o defectuosidad que por su naturaleza humana. Deformes, ciegos, enfermos,

alienados, excluidos, espectrales o simplemente “raros” entes que pertenecen a esferas poco convencionales, habitantes de mundos inventados de la literatura fantástica y no de mundos miméticos. Por ejemplo, dos hermanos ciegos y sordos conectados entre sí por un aparato, un ciego que da masajes en el metro, niños mutantes o un escritor japonés sin cabeza. Además, los personajes bellatinianos carecen de profundidad psicológica y su relación con la raza humana es tan solo un atributo que el lector le arroga por suposiciones superficiales. En palabras de Rafael Lemus “En la obra de Bellatin, los hombres y mujeres son parte de la escenografía, muebles raramente móviles. Están desprovistos de nombres propios, emociones y actitudes racionales. Es inútil analizarlos psicológicamente, y Mario nunca lo hace” (2004). Los personajes son disueltos por “su *inmersión en lo general*”. Bellatin lleva a cabo “una peculiar forma de construir personajes deshaciéndolos” (Mora 2012: 93), incluso laminando sus nombres y reduciéndolos (a los personajes) a sus funciones más elementales: el Poeta, Nuestra Escritora, la Amiga... El propio Bellatin se describe también a sí mismo con estos atributos deshumanizadores. Recordemos que el antihéroe autoficcional es, como ha señalado Manuel Alberca, un ser descreído que en su multiplicidad logra enmascarar su carencia de interés por autoafirmarse. Así se presenta como

un haz de identidades fragmentadas hacia una deseada e imposible solución. Sus relatos [del escritor de autoficciones] transparentan un patológico encogimiento del yo, un sujeto satisfecho con su pequeñez e impotencia y por tanto, alejado del drama y la grandeza de los personajes de otras épocas (Alberca 2002: 278).

Más adelante examinaremos con más profundidad la autofiguración de Bellatin. De momento, consideramos estas aclaraciones que realiza Manuel Alberca sobre el antihéroe que protagoniza las autoficciones, porque también son extrapolables a los demás protagonistas del universo bellatiniano. Seres que carecen de una dimensión social o histórica y que tan solo se inscriben y se dotan de sentido debido a su ficcionalidad. Por otro lado su naturaleza endeble sirve de espejo de la propia ficción en la que se inscriben: “La identidad fluida, superficial y desarticulada de los personajes bellatinescos refleja la desarticulación narrativa y teleológica del texto posmoderno” (Palaversich 2003: 33).

Como venimos apuntando, los personajes deformados abundan en la obra de Mario Bellatin. Este rasgo autorreferencial (recordemos ya de paso que el propio Bellatin carece de un brazo y en ocasiones usa una prótesis) atraviesa toda su obra. Algunas veces esta deformación es tan solo una anomalía, otras deviene monstruosidad. Lo monstruoso, desde la propia etimología del término, hace referencia a mostrar, exhibir, avisar. Los monstruos, desde los bestiarios medievales, pasando por los gabinetes de curiosidades, han capitalizado la atención de un público ávido de emociones que anhelaba enfrentarse con lo raro y lo deforme. En la literatura, las artes plásticas y el cine, el motivo del monstruo ha ejercido una fascinación inusual, una mezcla de repulsión y atracción. Porque el monstruo representa nuestra cara oculta, está en nuestra propia psique, espacio privado, desconocido que tememos, porque “el hombre tiene miedo de sí mismo, miedo de sus deseos. Teme la violencia del monstruo que lleva en lo más íntimo” (Vax 1965: 52). Lo monstruoso (también lo animal, lo primitivo) apela a nuestra humanidad más

recóndita y al mismo tiempo nos revela la otredad, insinúa una existencia inhumana constituida por seres de otras realidades, espíritus, demonios o criaturas aberrantes. La literatura fantástica y de terror abunda en monstruos, en seres deformes que nos ocasionan terror y que al mismo tiempo nos fascinan por su extrañeza. Esta fascinación voluptuosa por lo horroroso está muy presente en Bellatin, quien se dibuja a sí mismo y a sus personajes con las pinturas de lo deforme y lo fragmentario. Esta deformidad es igualmente representada mediante una escritura mutilada, que como el ser deforme respecto a sus semejantes, se presenta como una rareza definida por su falla en el intento de encontrar una recepción tolerable con sus lectores. El mensaje de las *nouvelles* bellatinianas siempre llega fracturado, incompleto y, como en algunos trabajos de David Lynch (*Inland Empire* (2006), *Twin Peaks* (1990-2017)), repleto de imágenes contradictorias y fragmentarias que construyen una fantasía apuntalada por lo extraño. Así,

Las ficciones de Bellatin relativizan las ideas de unidad, compleción y coherencia desde lo que parece ser lo más elemental: el cuerpo. Lo interesante es que las deformaciones, anomalías o mutilaciones corporales aparecen en el nivel del enunciado de los personajes: es decir, lo corporal aparece directamente relacionado a la escritura. Así, la mutilación corporal repercute, de una u otra manera, en la lengua y en la palabra de los narradores; la prosa de Bellatin se caracteriza por su mutilación lingüística (Donoso Macaya 2011: 105).

Pero también esta mutilación textual-corporal, como sería de esperar, incide en la autofiguración del autor, que en cada uno de sus textos más o

menos autoficcionales, es propuesta desde lo fragmentario, lo anómalo y lo deforme. Sus autoficciones fantásticas, como más adelante trataremos de explicar, operan desde los límites de la propia identidad y se arman como performances desfiguradoras del yo.

### **Fragmentos de un libro fantasma**

En más de una ocasión hemos ya señalado en este estudio que el sujeto contemporáneo se caracteriza por la fragmentación identitaria, y que, como muchos otros, también Vicente Luis Mora considera que la “construcción de la identidad humana se sustenta en percepciones parciales, difusas, fragmentarias y *consensuadas*, que dirigen hacia la unidad lo que en el fondo es pura dispersión” (Mora 2013: 168). La autoficción contemporánea se nutre en parte de esta nueva subjetividad en la que el yo autobiográfico ha periclitado y la duda ontológica acecha para develar las fisuras de nuestro yo. El narrador actual, para darle sentido a un cada vez más disperso yo, es decir, para autoconstruirse, accede a través del cauce que le proveen las infinitas posibilidades de la propia ficción, y en el caso de la autoficción antirrealista, a aquellas que carecen de los límites que los contratos factuales imponen: de tipo hiperbólica, fantástica, onírica, surrealista o grotesca. Esta deliberada pérdida de la identidad es propia de la escritura bellatiniana y sirve para desfigurar la identificación de narrador, o al menos, para establecer una relación dudosa y precaria entre autor, personaje y narrador. Y es que “Bellatin ha tematizado la dilución de la identidad, la llamada «muerte del sujeto», para explicar la naturaleza de la escritura posmoderna, su condición esquizofrénica” (López Alfonso 2015: 84). Así, los datos autobiográficos y las notas autorreferenciales no son obliterados sino que se incorporan a las tramas más



delirantes, las distorsionan y acaban por formar parte indistinguible del tejido ficcional. La autoficción problematiza las relaciones entre el yo autobiográfico y el yo fantástico. Este conflicto identitario que se presenta en la autoficción, en el caso peculiar de Bellatin es más que evidente: la autoficción, por tanto, “llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento, a su insustancialización (Casas 2012: 34).

Ana Casas (2012:34) sostiene que la autoficción, como también ha argumentado Philippe Gasparini (2008), privilegia un desorden cronológico que está caracterizado por la heterogeneidad y lo fragmentario. Respecto a su heterogeneidad es constatable que, como hemos visto en los autores aquí estudiados, hay una recurrencia a la mezcla de elementos narrativos referenciales y ficcionales o fantásticos. En Bellatin, esta mixtura de realidad y ficción apunta más a su carácter hiperbólico y grotesco y a una vindicación de lo extravagante, siendo lo autobiográfico reducido al mínimo, tergiversado y manipulado, haciendo que en ningún momento el lector tenga claro dónde acaba y dónde empieza la ficción o la mentira, lo factual o lo novelesco. Del mismo modo, a lo largo de las obras de Bellatin se insertan episodios de factura onírica e irreal que, junto a la narración central, actúan como elementos disuasorios para un lector en busca de una supuesta coherencia argumental o para el crítico que procura catalogarlas. Respecto a la heterogeneidad genérica, también juega el autor a invalidar su discurso por medio de la hibridación de géneros, o con la inserción de citas ajenas, reales o apócrifas. Encontramos, por ejemplo: textos que parecen cartas (*El libro uruguayo de los muertos*, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*); catálogos florales;

montajes fotográficos (instantáneas borrosas, descontextualizadas o incoherentes, que dificultan más que sirven para complementar una lectura referencial); apéndices cuya referencialidad respecto al texto que acompañan carece de toda lógica (“Notas quizá útiles para algún lector”, es un listado de supuestas referencias al final de *El libro uruguayo de los muertos* que carecen de sentido y vinculación especificada con el texto al que aparentemente suponen pertenecer); o textos que simulan ser la traducción de otro texto o la exégesis de una novela de Joseph Roth (*Jacobo el mutante*).

El fragmentarismo en la autoficción “se apoya en la digresión y la asociación como técnica de construcción del relato” (Casas 2012: 35), la trama se diluye, el relato tradicional es sustituido por otro confeccionado por elementos (metanarrativos, digresiones azarosas) que, a modo de puzle, conforman la obra y le dan su forma. Esto es más que necesario cuando se trata de escamotear al lector la identidad uniforme del autor-narrador, algo que Bellatin explora hasta sus máximas consecuencias. Bellatin, como Barthes (para quien, recordemos, todo “discurso es ficción”) en *Roland Barthes por Roland Barthes*, acude a *biografemas* dispersos y a lo fragmentario para autonarrarse. Incluso, privilegia la autoficción como relato de vida sobre el mismo relato autobiográfico, ya que “Bellatin –consciente del carácter paradójico de la autobiografía –escribiría autoficciones, es decir, ficciones basadas en fragmentos de su vida” y así “las inconcordancias o incoherencias entre lo narrado por los personajes y su propia vida se explicarían desde la ficción” (Donoso Macaya 2007: 99). El Bellatin que describe Mario Bellatin en sus ficciones es, por lo tanto, un sujeto fragmentado y sometido a los intervalos de sus fragmentarios textos. Lo fragmentario, que refleja la dificultad de

expresar la realidad y la precariedad de la identidad, funciona además en el relato bellatiniano como metáfora del ser (disuelto, incompleto), y al mismo tiempo, se establece como estructura narrativa y procedimiento de desestabilización lectora. A pesar de que anteriormente indicábamos que Bellatin aspira a construir una obra total su fragmentarismo sirve como microestructura, casi celular, sobre la que se sustenta su propia poética. Como han señalado Deleuze y Guattari “la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus” (2016: 14). En el relato o nouvelle “Mi piel, luminosa” que forma parte del tríptico *El gran vidrio (tres autobiografías)* (2007) lleva hasta sus máximas consecuencias la fragmentación estructural, dividiendo cada una de las frases por un punto y aparte y además, numerándolas desde el 1 de la primera oración hasta el 367 de la última. Esta estructura serial de frases aisladas, pero consecutivas y enumeradas ralentiza la lectura y parece reivindicar una descomposición del relato, del narrador y también del mundo real al que se refiere, entendido como ecosistema defectuoso en el que la realidad, como totalidad inteligible, es cuestionada. *Underwood portátil: modelo 1915* (2005) también es un texto de Bellatin, entre la reflexión literaria y la nota autobiográfica, que presenta una estructura fragmentaria. Lo fragmentario es aquí el signo que anuncia una poética destructora de la poética (Schettini 2005). Cada fragmento, en apariencia independiente y autónoma, guarda relación con otros, esbozando un tapiz sólido, que paradójicamente, basa su naturaleza en una fisionomía deslavazada y aparentemente frágil. “Los fragmentos de *Underwood* irrumpen directamente en la trama bellatiniana, se sitúan en el centro de la discusión, en torno a los límites de la vida entendida como espacio donde sucede lo real y la

ficción” (Pérez Sosa 2014: 52). Los temas, en *Underwood...*, y en toda su obra, se despliegan de un modo arbitrario, saltando de un párrafo a otro, pero su repetición hace que al final se entrelacen. En el texto “En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta”, incluido en *Gallinas de Madera* (2013), abundan los puntos y aparte y a primera vista el relato parece estar confeccionado por párrafos inconexos, es decir, diseccionado debido a un impulso escritural en busca de la fragmentación y la yuxtaposición frente a la unidad.

Como apunta Mariano García, el problema que entraña la descomposición fragmentaria de Bellatin es precisamente la imposibilidad de acceder a su obra de un modo comprensivo. García sostiene que la “poética bellatiniana es una poética del fragmento y para entrar en su mundo y descubrir su significación es necesario tener al menos un atisbo de varios títulos” (García 2017: 64). Esta aseveración puede ser malinterpretada. Si bien es cierto que desde una lectura panorámica se aprecia con más rigor y profundidad el *cosmolibro bellatiniano* (sobre todo aquellos espacios en los que las autorreferencias abundan) las nouvellles funcionan, por norma general, como microcircuitos independientes, piezas autónomas de la maquinaria que pueden ser capturadas en toda su intensidad en una lectura individualizada.

Si con anterioridad habíamos señalado la presencia de lo amorfo en la obra de Bellatin, aquí parece más que pertinente invocar esa deformidad que se establece como estética argumental y textual para vincularla con esa otra estética del fragmento. El ser deforme, como el texto mutilado, acusa una preponderancia o ausencia de alguno de sus miembros o partes. En las obras de Bellatin “[e]l fragmento trabaja sobre el relato como la monstruosidad señala

al cuerpo” (Schettini 2005), es decir, la amputación corporal es metaforizada por la amputación textual. Bellatin corporiza el texto, lo somete a una deformación y despojando “relato” de su legibilidad natural para convertirlo en un organismo amorfo. El relato, entonces, en cuanto cuerpo fragmentado, deviene monstruo. Antonio Sustaita, en este sentido, entiende que la fragmentación de la narrativa bellatiniana en obras como *El gran vidrio* “arremete contra los lectores”, es decir es impactante. Sobre todo “en términos formales por ser aforística, un conjunto de fragmentos que desde la primera página estalla en términos estéticos porque su naturaleza es abyecta, obscena, sexual, incestuosa” (Sustaita 2014: 37).

También en el inclasificable texto (¿novela, relato, catálogo de perversiones?) *Flores* (2001) Bellatin separa los capítulos por apartados que titula con nombres de flores. No obstante, la discordancia entre el título y los argumentos provoca una fractura de significantes y significados que sirve para problematizar su lectura o al menos para producir un efecto paradójico. En *Flores* se entrecruzan historias en las que la enfermedad, religiones místicas, sexualidades anómalas, malas prácticas médicas y deformaciones son el denominador común. Sin embargo, el yo en este texto es el nexo que sirve para vertebrar los fragmentos, y por esa razón, lo examinaremos más adelante.

La fragmentación afecta en algún relato del corpus bellatiniano a la personalidad de los personajes. Aunque, más adelante nos ocuparemos de las relaciones entre identidad, narrador y personaje, según los protocolos autoficcionales, y en concreto, analizaremos cómo Bellatin se enmascara tras identidades grotescas y fantásticas, recordaremos tan solo que, por ejemplo, en la biografía “Un personaje en apariencia moderno”, en *El gran vidrio* una

chica se trasmuta en el escritor Mario Bellatin. Entonces, podemos apreciar cómo la fragmentación del relato se materializa en la disolución de la identidad, disgregando el género del personaje y postulando una poética del yo descompuesto.

Esta escritura mínima cuya naturaleza parece atentar contra la propia literatura en giros deliberados de no-escritura encuentra su forma ideal en el libro fantasma, que para Bellatin es el arquetipo literario por excelencia. Un libro que no existe, escrito en un idioma desconocido, escrito por un alter ego, alterado y elaborado con fragmentos de sus propias obras, autocitándose, reincorporando partes-miembros en el libro-cuerpo para la creación de un libro monstruoso.

### **Mundos cerrados**

En ninguna de las obras planteadas por Bellatin tenemos la certeza de saber dónde estamos como lectores, hay una oscuridad alrededor del texto –en cuanto a referencias extraliterarias o marcas textuales. Bellatin “[c]onversa con la tradición, pero nunca delata a sus interlocutores” (Lemus 2004)– que impide la ubicación o inscripción en un canon, a una tradición y a una ubicación cronológica determinada. En la mayoría de ocasiones esta “conversación con la tradición” se basa en un monólogo absurdo, que se plantea como un juego apócrifo, es decir, imposible y desconectada de un discurso fiable. También la escasez de referencias geográficas, la vaga descripción de lugares y fechas y la creación de atmósferas enrarecidas responden siempre a una misma intención: confinar a sus personajes, someterlos a una prisión, a veces psicológica, otras física, en la que el lector empático acaba por participar. En

sus “novelas japonesas” también se advierte una tendencia a obliterar nombres propios, mediante el ocultamiento deliberado, en el que se pierden las referencias nacionales como en un territorio imaginario, estableciendo así un simulacro avivado por una ficcionalización extenuante que se erige a imagen y semejanza de la realidad (Schmukler 2013: 5-6).

El ejemplo que mejor muestra esta querencia por los espacios cerrados y autárquicos está ya insembrado en su primera gran novela, *Salón de belleza*, en la que todo transcurre en este tétrico salón que funciona como “moridero”, es decir, lugar al que van los enfermos de una rara enfermedad a pasar sus últimos días. El universo bellatiniano se nutre de sí mismo, se retroalimenta y logra esbozar una geometría claustrofóbica cuyas fronteras son las fronteras del mismo texto, un texto que no es otra cosa que la propia materialidad de un yo desvirtuado que se ha ficcionalizado hasta el extremo. Esta cerrazón que se da en los textos bellatinianos parece apelar tan solo al lector, y parecemos entender que la obra “[p]or una parte, se cierra sobre sí misma y conversa apenas con sus piezas. Por la otra, se abre *críptica* ante el lector y se presta a ser interpretada” (Lemus 2004, la cursiva es nuestra). Por lo tanto, si se nos ofrece un galimatías, ¿qué podrá el lector sacar en claro? La respuesta carece de interés porque la ficción no es un receptáculo de saberes, al igual que la autoficción fantástica no es un espejo fiable en el que descubrir el rostro simétrico del autor.

### **8.3. LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE LO EXTRAÑO Y LO GROTESCO**

La literatura fantástica clásica, tras el absurdo de *La metamorfosis*, del checo Franz Kafka, rompe su molde y adopta la fisionomía de lo cotidiano para

espantarnos desde dentro mismo de la “realidad” y de lo familiar. Cuando el acontecimiento fantástico deja de ser “el pináculo de una graduación”, explica Todorov, para establecerse como el punto de partida, el relato fantástico renueva sus formas y se metamorfosea en algo totalmente distinto. Como señala Elton Honores, al proponer una taxonomía de la literatura fantástica en Hispanoamérica, Bellatin es incluido en el *fantástico-ecléctico*, “que oscila entre un código realista y una apertura a lo onírico, la ciencia ficción, lo policial o lo fantástico” (Fernández Cozman 2013: 160). Lo fantástico ha dejado de regirse por la fórmula todoroviana del asombro, cuestionada por un gran número de críticos: Barrenechea (1972), Bessière (1974), Finné (1980) o Campra (2008), por citar algunos ejemplos, o como bien sintetiza David Roas:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ya clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno (Roas 2017: 10).

Y a esta “inexplicabilidad”, sustentada en los pilares de lo raro y lo extraño, se accede en ocasiones mediante el propio ser humano. El hombre que narra desde el bastión del yo es en la fantasía autoficcional el eje que articula el relato, provocando una dicotomía entre lo humano (con lo que nos identificamos los lectores) y el resto de acontecimientos surgidos en la ficción



fantástica. El tema central de lo fantástico moderno, por tanto, es el hombre, según exponía Jean Paul Sartre, refiriéndose a las novelas de Franz Kafka y Maurice Blanchot (sobre todo *Aminadab* de 1942), obras emparentadas con las obras de Bellatin por esa subversión de lo fantástico clásico, a través de la adopción de un modelo basado en un absurdo, que reemplaza la vacilación por la incongruencia y se distancia de los temas de demonios y muertos vivientes para humanizar lo fantástico o fantasear con lo humano desde lo cotidiano. Sartre, al reseñar la novela de Blanchot, declaraba que

ya no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera (Sartre 1960: 99).

Este *hombre-centro* que se inscribe en lo cotidiano fantástico, entendemos aquí, es también reivindicado por Bellatin; y en sus fantasmagorías autoficcionales, por supuesto, el hombre no es otro que el propio autor. Un hombre, por lo demás, reconstruido con un aurea fantasmática, cosificado, teratológico, desarticulado y convertido en pieza de ficción fantástica, es decir, en espectro. Vincent Colonna sostiene que a diferencia de la tradición autobiográfica, el efecto chamánico de la autofabulación fantástica deviene en una despersonalización del yo, en un “devenir-fictionnel”, aunque también en una expansión del yo (Colonna 2004:

77). El protagonista autoficcional para convertirse en ente fantástico abandona parte de su esencia real, se despersonaliza para poder expandir su yo.

Wolfgang Kayser (2010: 92) reconoce dos tipos de grotesco, el satírico y el fantástico, y como ingrediente esencial de lo grotesco la mezcla de lo heterogéneo, la confusión y lo fantástico. La estética de lo grotesco recrea un mundo sin asideros que provoca el horror la perplejidad, la angustia. Lo grotesco fantástico tiene su origen, según Kayser, en las pinturas de El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo; y después ha sido cultivado por William Blake, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon y los demás artistas franceses del siglo XIX, hasta llegar a las fantasías opresivas y absurdas de Kafka, de quien Bellatin toma parte de sus escenografías. Kayser afirma que estos macabros mundos oníricos están poblados por monstruos aterradores, figuras extrañas y animales fantásticos que han sido distorsionados. También se puede rastrear esta querencia por un grotesco fantástico perfilado por atmósferas oníricas y terroríficas y figuras distorsionadas (incluyendo al mismo autor) en la obra de Bellatin, cuyos relatos son caricaturas desprovistas de ingenuidad, como define Kayser lo grotesco (2010: 94). Pero quizá la definición de Kayser que más se ajustaría al universo desquiciado de Bellatin es la que afirma que lo grotesco es “el mundo en estado de enajenación” (Kayser 2010: 309), donde lo terrorífico nos asalta con crudeza porque nos presenta un mundo familiar que de pronto revela su naturaleza inquietante.

En Bellatin se manifiesta un despliegue de elementos chocantes que enuncian un universo grotesco animado por lo inverosímil: un niño con testículos que es mostrado por su madre, un hombre que deambula sin cabeza, una escritora que se transforma en notario, dos hermanos siameses que viven

y se comunican conectados por una máquina o un derviche manco que se postula como mártir. “Tópicos que rozan la aberración, datos autobiográficos y misterios, mutaciones, enfermedades extrañas, eslabones perdidos y rituales musulmanes y cabalísticos son las pretensiosas constantes” en la obra de Bellatin (Budassi 2012). Esta profusión de elementos grotescos explota la imagen de una realidad alienada y subvertida por lo fantástico y lo extraño. El narrador, y por extensión, todas las criaturas que surgen bajo la influencia de su proceso escritural, devienen caricaturas desdibujadas o feas. Para mostrar lo grotesco, una fantasía es llevada al extremo, hasta que frisa en la monstruosidad. También sostiene Todorov (1981: 56) que la exageración conduce a lo sobrenatural. Esta misma idea la recoge Bajtin quien, apelando a Schneegans, manifiesta que “en las artes plásticas lo grotesco es ante todo una caricatura, pero desarrollada hasta los límites de lo fantástico” (Bajtin 2003: 250). En resumen, lo fantástico bellatiniano recurre a una estética de lo grotesco animado por la exageración, convirtiendo la realidad en una estampa monstruosa. Lo raro bellatiniano especula una antirrealidad, el negativo de nuestras suposiciones sobre qué es para nosotros la “realidad”. Lo fantástico no es entonces una sutil irrupción en la realidad sino una paulatina pero concluyente deformación de lo real, basada en la dilatación de elementos comunes o contradictorios con lo normal. De este modo “la exageración de lo *negativo* (lo que no debería ser) hasta los límites de lo imposible y lo monstruoso constituye el rasgo esencial de lo grotesco” (Bajtin 2003: 250). Hay una contaminación progresiva que transforma el espacio diegético en un orbe que se parece a nuestra realidad pero que al mismo tiempo dista mucho de ser realista. Lo antimimético como forma de construir o *reproducir* la realidad. Del

mismo modo, sus personajes tienen semejanzas con seres reales pero tampoco recaban los mínimos necesarios para superar un supuesto Test de Turing para seres de ficción. En Bellatin, como en la obra de Rabelais, según expone Bajtin, tras “las imágenes que parecen ser las más fantásticas, se perfilan los acontecimientos reales, figuran personajes vivos, reside la gran experiencia personal del autor y sus observaciones precisas” (Bajtin 2003: 361). No hay otra forma más efectiva para que lo monstruoso y lo fantástico surtan efecto: permitiendo transparentarse lo real bajo las capas de lo irreal y el yo autobiográfico que se insinúa bajo la superficie del yo fantástico.

Para articular una poética de lo grotesco fantástico, Bellatin tematiza el cuerpo a través de sus personajes, que como ya hemos señalado, suelen ser deformes, mutilados, alienados o enfermos. Esta deformidad física es catalizadora de lo grotesco. El cuerpo grotesco, explica Bajtin, está siempre en movimiento, está inacabado y se desborda, rebasa sus propios límites. Esta indefinición de la materia corporal instaura un nuevo régimen de realidad, un estatuto trasgredido que convierte la obra de Bellatin en un cosmos alienado por las relaciones entre lo humano y lo monstruoso. Las partes de cuerpo son a este respecto más que significativas: seres anormales que han mutado y transformado alguno de sus miembros, también son la expresión grotesco-fantástica que caracteriza el animalario privado de Bellatin. De nuevo es Bajtin quien explica que “lo grotesco comienza allí donde la exageración toma proporciones fantásticas, y donde la nariz de un individuo se convierte en un hocico de animal o un pico de pájaro” (Bajtin 2003: 258). Recordemos que en la obra de Bellatin está habitada por seres mutilados que carecen de miembros – brazos, piernas...– o que han sufrido metamorfosis inexplicables. En este

sentido ha señalado Louis Vax que uno de los temas centrales en la literatura fantástica son “[l]as partes separadas del cuerpo humano” (1965: 26-27), cuya autonomía perturba al ser racional, como también lo ha sostenido Freud en su conocido ensayo “Lo siniestro”, donde razona que los “Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, (...) pies que danzan solos, (...) contienen algo enormemente siniestro” (Freud 1997b: 243). Así vemos como lo siniestro, lo grotesco y lo fantástico constituyen categorías definitorias de las ficciones bellatinianas. Quizá el ejemplo más llamativo a este respecto es el escritor Mishima que deambula por el relato de Bellatin sin su cabeza.

Hemos observado cómo la exageración deviene parte de la estética bellatiniana para comprometer la realidad. “Los más grandes genios se distinguen por tener el mismo defecto: la exageración. Son genios desmedidos: su exageración, tinieblas, oscuridad y monstruosidad” expresaba Víctor Hugo, según recoge Bajtin (2003: 102), refiriéndose a Shakespeare y Rabelais. La misma aseveración se podría atribuir a Bellatin, quien a través de lo hiperbólico, lo monstruoso y lo oscuro concibe una obra literaria de connotaciones siniestras que oscila entre un yo balbuceante y una dimensión fantástico-absurda. Un absurdo que nos provocaría cierta hilaridad si no fuese porque el espanto está siempre presente mediante un discurso funesto. Louis Vax ha señalado que tanto lo cómico como lo siniestro se origina en ocasiones por la contaminación de lo viviente y lo inanimado (1965:16). Esta dualidad entre seres inertes y formas de vida raras provocan el vértigo del absurdo bellatiniano. Además, lo absurdo de algunos de los presupuestos que se manifiestan en la obra de nuestro autor incrementa esa sensación de extrañeza

que es refractaria a una lectura realista. Gerard Torres Rabasa argumenta que tanto lo fantástico como lo absurdo comparten similitudes, y que

Al socavar el tejido de la realidad, la aparición de lo fantástico convoca al absurdo, su correlato inequívoco, que aparece cuando el mundo confiesa su pecado original: la falta de un sentido inmanente y de una lógica causal, la existencia de fisuras que desfiguran la idea tradicional de realidad (Torres Rabasa 2015: 188).

Los artefactos bellatinianos son máquinas solteras, objetos improductivos, entrópicos, que se emparentan con las creaciones de Kafka en el cuento “En la colonia penitenciaria”. Máquinas cuya escritura parece condenada a reproducirse sin control, con la única finalidad de perpetuarse, en un circuito cerrado y animado por su propia sustancia semántica. La *escritura célibe* de Bellatin se ocupa tan solo de sí misma, de producir más escritura.

#### **8.4. EL AUTORRETRATO GROTESCO**

Los artefactos que componen el circuito narrativo bellatiniano desatienden la causalidad y también el desarrollo, por tanto, muestran al yo bellatiniano en su forma más extraña, un yo sin evolución ni contornos psicológicos precisos. Bellatin se distancia de lo real estética y argumentalmente pero sin alejarse nunca demasiado. Hay una insistencia en lo oscuro y por mucho que se presenten acontecimientos más o menos realistas o autorreferenciales “Bellatin se empeña en subrayar su condición fantasmagórica” (López Alonso 2015:112). En las narraciones de Bellatin abundan los elementos autobiográficos, extraídos de su propio curriculum, de su vida pero también tergiversados para obstaculizar cualquier tentativa de interpretación. En

algunas entrevistas ha inventado detalles de su vida, y en algunas de sus autoficciones más fantásticas ha incluido datos biográficos comprobables. El intercambio entre realidad y ficción es constante. La autoficción bellatiniana se extiende más allá de los contornos del texto y contamina la realidad, lo que provoca la sospecha de que ni la realidad sea tal ni la ficción pura ficción. En este juego de idas y venidas el yo bellatiniano subraya su naturaleza voluble e incierta. Apunta López Alonso: “Con la autoficción debe añadirse la incertidumbre, pues aunque puede haber algo de verdad, no puede verse bajo el disfraz. Puede fingirse incluso que se finge. Nunca lo sabremos. Además es indiferente, pues todo está ficcionalizado” (López Alonso 2015: 62). El yo de Bellatin está, de hecho, construido por la ficción.

Muchos de sus personajes o narradores son escritores y/o comparten homonimia con él. A veces aparece un alter ego anónimo que se parece a él. El narrador innominado de la nouvelle “En las playas de Montauk las moscas crecen más de la cuenta”, incluida en *Gallinas de madera* (2013) es un escritor que teme que sus editores le repudien al descubrir que es un impostor, que reconoce haberse “inventado como escritor”, que carece de uno de sus brazos, como Bellatin, un escritor que se transfigura en la ficción y que declara: “soy otro cuando narro” (Bellatin 2013b: 34). Esta peculiar autoficción está contaminada desde el inicio por la ingesta de un alucinógeno por parte del narrador, quien comenzará a tener una visión distorsionada de la realidad, sintiendo que está en dos lugares a la vez y percibiendo cómo tiempo se deforma. Los elementos extraños (¿visiones, ideas psicóticas?) son abundantes: pájaros que hablan y esclavizan a perros, las visiones de la vida del escritor checo Boumil Hrabal o la constatación de animales mutantes que

aparecen en las orillas de la playa de Montauk; y se intercalan con momentos de lucidez. En este relato el narrador concibe la idea de un “gel de existencia” que recubre a los seres que se hallan entre una vida y otra en su proceso de reencarnación y les permite poder ser testigos de la realidad. Este gel podría ser ese espacio intersticial –fluido, inestable, impreciso– que se produce entre la ficción literaria y la realidad, en el que el autor autoficcional se instala y puede percibir, al mismo tiempo, su existencia fantástica y su vida extratextual.

Se construye, en este sentido, un alter ego que “aparece en casi todas las novelas recientes de Bellatin, como si fuera una suerte de sello o de signo” (...) creando un personaje fantaseado, que nos invita a suponer “que la ficción de eventos imposibles oscila hacia el autorretrato” (Laddaga 2007: 137). La obra de Bellatin es una continua indagación sobre la identidad que pareciese extenderse hacia distintas y opuestas direcciones. El autor se busca a sí mismo pero sin acercarse directamente a un hipotético centro de su yo. La búsqueda tiene más de travesía laberíntica (textual y ficcional) que de interrogación certera sobre la naturaleza de la identidad autobiográfica. “Lejos del pensamiento platónico que valida la copia del modelo para condenar los fantasmas, los simulacros, en Bellatin asistimos a un continuo juego especular en el que la confusión, la identificación con otros personajes es constante” (López Alonso 2016: 140). También, en novelas alejadas de los protocolos autofccionales, como ya anticipábamos, encontramos la presencia del autor, que como una “figura en miniatura” realiza su acto de presencia. Por ejemplo en *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017). Aquí Mario Bellatin se apropia de los modos discursivos de otros formatos, en este caso, la carta. Este es uno de tantos mecanismos que utiliza Bellatin para configurar su



prosa como un simulacro o más bien para “escribir sin escribir”. Aunque pronto descubrimos que esta *carta* no es tal, sino que el relato oral consiste en la comunicación –más bien un monólogo– que se establece entre dos hermanos ciegos y sordos conectados por un artefacto inusual. La hermana, quien logra oír muy débilmente, a través de la máquina que los conecta, le da cuenta a su siamés de lo que acontece a su alrededor. Ambos viven, sumidos en una oscuridad atroz, en la Colonia de Alienados de Etchepare. Allí, en el siniestro pabellón de naturaleza semiclandestina, vallado con alambres eléctricos, reciben la visita de un escritor que se propone hacerles escribir un texto coral. Un escritor anónimo de escaso éxito pero que refleja la imagen distorsionada del propio Mario Bellatin: estudió cine, es “*físicamente deforme*” y ha escrito un gran número de libros. Aunque no se menciona el nombre del autor, algunas pistas nos inducen a concluir que en una versión anterior este escritor protagonista iba a llamarse Mario Bellatin, como confirman, tanto el propio autor al ser interrogado al respecto, como el texto de presentación de la editorial Alfaguara, rescatado de su propia página web:

Dos hermanos ciegos viven internados en un centro psiquiátrico. Su comunicación es complicada: él es sordo y ella escucha parcialmente gracias a una operación. Mediante una pequeña computadora que ella lleva siempre colgada al cuello, consiguen salvar este obstáculo. Pero no es el único: la colonia es atacada frecuentemente por perros callejeros que suelen matar a sus habitantes y devorarlos.

Hasta allá llega un día un escritor fallido para dar un seminario literario basado en la novela *Las vacas*, de Lydia Davis. *El hombre, un tal Bellatin*, propondrá a los

internos que escriban juntos un libro en una semana, una obra conjunta que parezca de una sola persona. Esta historia, escrita por ella y leída por él, se moverá entre diversos mundos y será al mismo tiempo ficción y realidad, un incesto, un barco asediado: cualquier cosa que imaginen los habitantes del centro psiquiátrico gracias al poder de la literatura (Página web Megustaleer.com, 27 de septiembre de 2017, la cursiva es nuestra).

El relato, en definitiva, consiste en el discurso ininterrumpido y ansioso de esta hermana, que se dirige a su hermano, en un monólogo alternado por la dulzura y la perversión, en el que como un *ritornello*, retoma una y otra vez, de modo obsesivo los mismos temas del universo bellatiniano: los perros mandados sacrificar por Mohamed, la presencia obsesiva de la madre, una historia sobre un barco que naufragó (es decir, lugares decadentes o en descomposición), el acecho de ratas, las violaciones, el incesto, la escritura como acceso a la realidad y procedimiento para deformarla.

Bellatin recrea un universo de detalles mínimos con el que logra transmitir una angustia asfixiante y enrarecida, en el que lo grotesco no solo se manifiesta argumentalmente. La estructura monótona del discurso también coadyuva a plasmar esa sensación de malestar. Las vagas y subjetivas referencias al mundo exterior pierden su calidad mimética y despojan de sentido cualquier intento de aproximación a la realidad: fotógrafos ciegos, androginia sexual de una narradora con pene o jaurías que atacan a los pacientes de este centro para lunáticos que deviene escenario distópico en un mundo carente de toda referencia espacio-temporal. No obstante, la colonia Etchepare del relato existe en Uruguay e incluso los ataques de perros a

pacientes han tenido lugar, según se desprende de una información del 3 de abril de 2015 del periódico digital *El Observador*: “un paciente de 70 años de la colonia Bernardo Etchepare murió por las mordidas provocadas por una jauría de perros”.

Las referencias literarias desdibujan también los contornos y dificultan una lectura realista de *Carta sobre los ciegos...* Bellatin acude a autores dispares como Kafka, Lydia Davis, Diderot, además de a sus propios textos pero deformando los vínculos, recreándose en lo apócrifo y lo marginal para enrarecer un texto que ya de por sí se muestra anómalo por su argumento. A pesar de que esta obra no es de las que mejor muestran la autoficcionalidad fantástica de Bellatin, nos sirve para ilustrar la constante presencia del autor en sus obras, por muy extrañas que estas sean. Quizá porque si no se escribe a sí mismo, si no se incluye en su ficción deja de existir, se sume en el vacío.

Bellatin, de hecho, confirma que necesita dar forma al vacío que se instala a su alrededor mediante la escritura: “Siempre he sabido que me dedico a construir libros porque es la manera más eficaz que tengo de tener una perspectiva de mí mismo” (Bellatin 2014: 21). No obstante ninguna de las declaraciones esparcidas en libros, novelas o entrevistas, como ya advertíamos, puede ser tomada como documento fidedigno o testimonio irrefutable. Mario Bellatin construye su identidad (o “figura de autor”, según la expresión de Julio Premat) a base de entremezclar detalles biográficos, relatos fantásticos y fragmentos de obras suyas y ajenas con una insolencia inusitada. En un artículo titulado “Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” Ángeles Donoso Macaya trataba de explicar cómo la mentira y el ocultamiento se vuelven estrategias básicas para entender la obra de Bellatin, cuya poética se basa

precisamente en instalarse (como personaje/autor) en el paradójico límite que se crea entre la realidad y la ficción: “La mentira, el ocultamiento y el secreto están íntimamente ligados al desdibujamiento del borde entre la vida y la obra, lo biográfico y lo ficcional en la narrativa del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin” (Donoso Macaya 2007: 96). En esta postura híbrida en la que la ficción cobra peso a costa de ficcionalizar la realidad, opinamos junto a Donoso Macaya que “el mismo escritor celebra la (con)fusión entre vida y ficción al decir ‘hago todo lo posible para que los lectores no me crean’ o ‘yo soy de ficción’” (Donoso Macaya 2007: 96). Este juego de intercambios que se efectúa entre los órdenes de la realidad y la ficción es constante. En el texto “Escribir sin escribir” (en *Obra reunida 2*) confiesa el autor haberse puesto de acuerdo con directores teatrales para hacer anunciar una obra de teatro que no se llegaría a representar jamás. Así haría que este evento ficticio formase parte de la realidad. El procedimiento consistente en contaminar la realidad con la ficción nos recuerda a Borges. No solo nos referimos a relatos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (en el que elementos fantásticos de un mundo imposible comienzan a poblar la Tierra), sino a algún acontecimiento de la propia biografía del escritor argentino. Según sugiere Rosalba Campra, es posible que Borges hubiese colocado fichas falsas de libros inexistentes en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en la cual trabajó, para dotar de verosimilitud alguna de sus citas apócrifas (Campra 2008: 74-75).

El autor, por tanto, se ficcionaliza, adopta la materialidad de su obra, se trasforma, al entrar en el texto, en un ser desfigurado, a veces irreconocible pero que mantiene reminiscencias de su yo biográfico. La autoficción fantástica, es decir, la autofiguración por parte del autor en una narración

irreconciliable con la realidad, sucede en los textos bellatinianos apelando a una estética de lo inusual. El desconcierto irrumpe y pone de manifiesto esa falla de un relato en apariencia realista; porque las fantasías de Bellatin tienen la peculiaridad de imitar la realidad desde escabrosos presupuestos. En la nouvelle *Lecciones para una liebre muerta*, por ejemplo, la escritora mexicana Margo Glantz, evocando la fábula kafkiana de *La metamorfosis*, despierta convertida en un joven pasante de abogado, debido, según nos insinúa el narrador, a un proceso de clonación al que se había sometido “a instancias de mario bellatin” (Bellatin 2014: 63). En este relato los referentes reales y la parodia fantástica estimulan una lectura ambigua, perturbadora y repleta de dudas. Esto se consigue diseminando datos sobre eventos reales (se mencionan su mano artificial y el congreso de dobles de escritores que tuvo lugar en Francia en 2003) y fragmentos inverosímiles o absurdos. Entendemos que la literatura de Bellatin se caracteriza, entre otras cosas, por ser mutante, inestable, impredecible. Los referentes reales y los inventados coexisten sin conflicto. Lo que conviene destacar a este respecto es que

La identidad individual no puede sobrevivir en un texto que está en proceso constante de metamorfosis. *La identidad individual es una mera ilusión textual*: los nombres e identidades se deslizan unos sobre otros en un juego complejo donde toda unidad del ser está perdida, el texto se mueve de una no-identidad a la otra (Palaversich 2003: 32, la cursiva es nuestra).

Bellatin, cuando accede al texto en un vertiginoso impulso metaléptico, deja tras de sí gran parte de su naturaleza de ente real y se transforma en pura

literatura. En los textos que aquí analizaremos trataremos de mostrar los mecanismos a través de los cuales dialogan distintas formas de autorrepresentación con su particular poética de lo grotesco, estudiando tanto su presencia autoficcional como los elementos contradictorios, desviantes o subversivos con la realidad que convierten algunas de sus obras en autoficciones fantásticas. Lo absurdo beckettiano y lo grotesco, según Bajtin, son reivindicados por Bellatin para configurar un universo esperpéntico y autosuficiente que sobrevive sin agentes externos, un reino gobernado por el yo fantasmático de su autor. Así, la presencia del autor es no solo un elemento extraño en cuanto a ruptura de niveles ontológicos. También resulta su inmersión en sus relatos cerrados una suerte de anomalía que reclama una atención particular. El yo grotesco de Bellatin “es un híbrido, una colección de partes y de injertos, una coalición que se unifica temporalmente, bajo el imperativo de la acción” (Laddaga 2007: 148).

Bellatin desciende al texto convertido en objeto, en un extraño para sí mismo, en miniatura grotesca de sí mismo, como hemos advertido anteriormente, llevando hasta el extremo esa pérdida de atributos morales y, por tanto, la minimización del héroe novelesco que ha teniendo lugar en la literatura occidental durante los últimos quince siglos (Frye 1990: 34). Vincent Colonna advierte de los resultados que trae consigo la reificación del sujeto mediante la práctica de la autoficción fantástica: su transformación en objeto estético (Colonna 2004: 77). Para nosotros esta cosificación es consustancial al juego de la autoficción y la estetización del sujeto no es más que una de las consecuencias que produce la ficcionalización del yo, pero que paradójicamente, permite al autor autoexaminarse y autoconocerse. Las obras

autoficcionales de Bellatin funcionan, observadas desde estos presupuestos, como performances artísticas, en las que el autor es un actor, según hemos comentado anteriormente, interpretando un “espectáculo de realidad”. El autor, personaje actante de su propia obra, es reducido a un objeto de culto, pero al mismo tiempo empequeñecido. Su nombre, como el de otros personajes, aparece en los textos miniaturizado, escrito en ocasiones en minúsculas, mario bellatin, “como si quisiera reducir todas las figuras que aparecen en el libro al común denominador de la cosa, la entidad, el núcleo irradiante en torno al cual se organizan mundos a la vez reales e imaginarios” (Laddaga 2007: 11).

Al igual que otros autores presentados en esta tesis, Bellatin no escribe lo que le ocurre (relato autobiográfico) sino que le ocurren cosas y experimenta sensaciones a medida que escribe. Inés Sáenz explica la relación que se establece en Bellatin entre experiencia y escritura, experiencia que muestra las fisuras del ser, que rompe la noción de sentido y convierte el yo en un avatar en constante transformación (Sáenz 2012: 155-156). Su escritura, móvil e inestable, configura una identidad a través de la invención (en su caso antirrealista y tétrica) y cimienta un personaje múltiple, un avatar de ficción. La autoficción es un juego en el que intervienen la identidad y las máscaras de la ficción, pero en Bellatin este planteamiento lúdico es como una “ruleta rusa” que deviene “*juego trágico*, al límite de la desaparición total del sujeto” (Mora 2012: 94).

El mundo que se va construyendo en cada libro toma textura compleja de manera progresiva. Los libros del autor mexicano, en ocasiones reciclan personajes, fragmentos o situaciones de otros anteriores, lo que ayuda a complejizar su recepción y componer un panorama marcado por la extrañeza.

Todo este entramado desestabiliza los pactos de lectura tradicionales y nos hace ver cómo “el mundo ficcional se agrieta y deja aparecer fragmentos graduales del mundo real en el que Mario Bellatin, escritor, propone un conjunto de (gélidas, pausadas) confesiones” (Laddaga 2007: 136). Si en *Disecado* se nos invita a contemplar/leer el diálogo de Bellatin con su fantasmal yo del futuro, en *Lecciones para una liebre muerta*, los hilos de distintas narraciones reclaman una lectura desordenada en la que el yo es igualmente un trampantojo, una paradójica enunciación cuya “ficción de eventos imposibles oscila hacia el autorretrato” (Laddaga 2007: 137). Entonces, no surge la pregunta: ¿Cómo leer las *biofantasías* de Bellatin? La autoficción resulta una noción insuficiente, razona Donoso Macaya, para pensar las obras de Mario Bellatin, quizá porque la estudiosa americana la concibe como un espacio fronterizo con la autobiografía:

La narrativa de Bellatin subvierte, cuestiona y cancela desde el territorio de la ficción las distintas convenciones, categorías y motivos de la autobiografía. Sin embargo, la noción de autoficción tampoco resulta suficiente para considerar estos relatos en toda su complejidad, por lo que resulta necesario analizar los discursos de los personajes desde otra perspectiva, no ya textual o formal (Donoso Macaya 2007: 99).

Sin embargo, es desde la autoficción fantástica cómo podemos acercarnos al mundo autoficcional de nuestro autor: quien se inventa a sí mismo, jugando desde la libertad de la obra literaria (como proyecto artístico fronterizo) que asume los modos autobiográficos para burlarlos, que concibe la vida como herramienta textual y no el texto como reflejo de la realidad, y que



además, mistifica y ficcionaliza su propia realidad autobiográfica para incorporarla en su discurso literario. Bellatin entra en el texto como actante de su propia obra, se torna un “ser textual” que “insiste en afirmar su condición exclusivamente textual y no real”:

El personaje llamado Bellatin se reescribe de texto en texto, como en un palimpsesto (...). En *Condición de las flores* considera la posibilidad que ofrece la escritura de transitar por un espacio paralelo de la realidad, de soñar o vivir otras vidas (López Alfonso 2015: 62).

El relativismo reciente de toda noción de verdad, que dinamita cualquier pacto de lectura autobiográfico o realista es explotado por Mario Bellatin para desplegar su personal universo del yo fantástico. Fagocitado por la complejidad del sujeto contemporáneo este pacto redactado por Lejeune ha sido sustituido por un pacto autoficcional a mitad de camino de la experiencia vital y el acontecimiento ficcional. Bellatin no narra lo que le ocurre, experimenta un acto de escritura que rehúye los episodios de su propia existencia para revelar el avatar polimórfico de su identidad. Una identidad, por cierto, marcada por la velocidad del consumo de imágenes e información, que como Gilles Lipovetsky (2000) sostiene respecto a la industria cultural, deja de someterse a la liturgia del recogimiento para ser consumida como en un *fast food*, y se desplaza al ritmo precipitado del zapping. La conciencia del acto escritural –un acto progresivo cuyo incesante avance absorbe en su vórtice todo lo que encuentra– ofrece a la autoficción bellatiniana el marco idóneo para soslayar la conciencia identitaria referencial y animar la del sujeto narrador-narrado, es decir, el yo-ficción que se narra a sí mismo y se inserta en su propio devenir

metaescritural. Como señala Vera Toro, toda autoficción es metaficcional, y el enfoque temático ya no se focaliza tan solo en los elementos autobiográficos sino que “abarca explícita o implícitamente el campo amplio de la procesualidad de la escritura y la ficción literaria misma” (Toro 2017: 108). En Bellatin la metaficcionalidad, como veremos al tratar algunas de sus obras pormenorizadamente, está íntimamente vinculada con su procedimiento autoficcionalizador, siendo en ocasiones un recurso obsesivo que condiciona tanto la escritura, el desarrollo argumental y la disposición estructural de sus nouvelles. Esta constante autorreflexión sobre la obra y el proceso de escritura tan común en la autoficción ha sido señalada por Ana Casas como un procedimiento que deja al descubierto el proceso de elaboración, mostrándose la obra como un producto inacabado, a la que vez que sirve para fusionar la realidad, la imaginación y la literatura (Casas 2010: 208). Este procedimiento, además de dimensiones críticas, puede tener dimensiones lúdicas y paródicas (Toro 2017: 64), que en Bellatin destacan junto a los efectos fantásticos, grotescos y antimiméticos.

En las páginas siguientes de nuestro estudio analizaremos obras de Mario Bellatin en las que los elementos antimiméticos impiden una lectura realista. Además, la presencia del autor, por medio de diversos procedimientos, es una de las señas más definitorias de estos relatos. Esta peculiar autoficción fantástica, como ya hemos señalado en párrafos anteriores, está marcada por lo grotesco y determinada por una estética de lo lúgubre, lo escabroso, lo deforme, lo fragmentario y lo antinatural. Dividiremos nuestro análisis de estas obras en tres bloques. Las obras que exponemos empiezan por estar definidas por lo fragmentario y progresivamente se caracterizarán por la tematización de

la muerte, pasando por la estética de la deformidad. No obstante, los tres elementos que nos han servido para articular nuestro recorrido analítico –la fragmentación, la deformidad y la presencia morbosa de la muerte– nunca son abandonados del todo en ninguna de las obras, aunque su preeminencia define las etapas de nuestro análisis.

#### **8.5. EL FRAGMENTO. FLORES: PÉTALOS DEL CUERPO-TEXTO FRAGMENTADO**

La búsqueda taxonómica para definir la autoficcionalidad en los textos bellatinianos es siempre problemática. Incluso nos atrevemos a afirmar que si el autor se dispusiese a redactar una autobiografía al uso, ninguno de los lectores habituales que conoce sus obras y su forma de actuar en presentaciones y entrevistas se avendría a suspender su incredulidad acatando las premisas de un pacto de lectura autobiográfico. Por otra parte, para acceder a *Flores* (2001) y comprender cómo se construye tenemos que considerar que lo abyecto y lo monstruoso (entendidos como la desviación de lo aceptado como bello o natural) son elementos centrales que sustentan su estética. Desde estas consideraciones, que ya habíamos anunciado en el apartado anterior, entendemos que también la subversiva construcción de identidades tiene en Bellatin, como punto de partida la alteridad, y el propio Yo, por tanto, es una construcción que se cimienta desde el Otro, y que deviene en figuración metaforizada del escritor en clave inhumana.

En este sentido, sostenemos que, quizá, no sea su referencialidad la característica más destacada de este relato –o cruce de relatos heterogéneo– pero la presencia de un personaje denominado “el escritor” y algunas alusiones

al propio Mario Bellatin nos proporcionan las pistas suficientes para tratar de rastrear la autofiguración por parte de Bellatin en sus páginas y tratar de esbozar unas coordenadas en las que lo autoficcional y lo fantástico confluyan para co-construir el rostro textual de su autor. Esta intromisión del autor en la obra comparte analogías con una experiencia actoral. La identidad es una impostura, una pose (literaria) mediante la cual encarna a un personaje particular: “Bellatin nos avisa que toda identidad es una performance, un simulacro” (Colanzi 2014: 122). Lo paradójico de la autoficción es el juego de espejos en que el personaje que nuestro autor pone en escena es él mismo.

Como hemos advertido en otro apartado anterior, *Flores* –“el libro más monstruoso de la literatura en castellano de los últimos años” (Mora 2012: 92) – se define como un texto fragmentario, híbrido, en el que a modo de capítulos titulados con nombres de diversas flores se desarrollan textos independientes. “El libro se ordena en brotes breves, los pétalos de una floración descomunal. Una inquietud de fondo anima los relatos que se alternan: ¿cuál es el sentido de la forma?” (Villoro 2002: 46). La pregunta que se realiza Juan Villoro es retórica. La forma del libro no busca un sentido sino como plasmación de una estética de la descomposición. Algunos de estos “brotes verdes” a los que alude Villoro se relacionan con otros, pero no todos están comunicados entre sí de un modo evidente. Cada apartado se puede leer de forma independiente, como un cuerpo fragmentado, deforme. En *Flores* lo que resalta es que

La idea es la contemplación, la observación casi clínica del objeto. En cierto sentido, lo que nos propone este prefacio [“Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras

narrativas basándose solo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (Bellatin 2013: 361)] es que veamos un universo fraccionado, desarticulado, con la finalidad de entenderlo como un todo, como un conjunto monstruoso compuesto de deshechos (Quintero 2014: 187).

La fragmentación estructural es entonces desplazada también a su desarrollo argumental, siendo la nomenclatura floral una mera excusa para otorgar una homogeneidad más ilusoria que real. No obstante, su forma episódica, fragmentaria y breve nos hace plantearnos el libro como objeto artístico. El lector ha de situarse como un espectador y reconocer que *Flores* es un muestrario visual-textual de rarezas que imita la obra de arte conceptual o el espectáculo. Pero un espectáculo bizarro. La deformidad, la enfermedad y estados delirantes tematizan *Flores*, libro del yo más siniestro que ha “encontrado el modo perfecto de convocar la imagen del monstruo que somos sin salir del propio cuerpo” (Mora 2012: 93). Dos de los personajes, casi esbozos, que son mencionados en el libro son los gemelos deformes con el apellido de Thomas Kuhn, un conocido filósofo de las ciencias que afirmó que “Anomaly appears only against the background provided by the paradigm” (en Palaversich 2003: 36). Esta apelación a lo anómalo frecuente el texto bellatiniano que, visto como una autoficción, ofrece una panorámica del yo sustentada en lo raro, lo antinatural. Además de lo raro, la religión como procedimiento de fuga de la realidad también se contempla, sobre todo, las referencias al sufismo, doctrina islámica que el propio Bellatin ha confesado practicar en su vida real. El personaje que responde al nombre de “el escritor”,

como nuestro autor, también practica esta religión y carece de un miembro (en su caso una pierna), y se vale de una prótesis artificial.

En cualquier caso, las fronteras entre autor, narrador y personaje son problemáticas y no permiten establecer una relación que certifique una homonimia precisa. El escritor, al que se alude en tercera persona, sí que parece ser un avatar de Bellatin, aunque el juego de espejos al que el narrador nos somete, además de la estructura fragmentaria del relato, nos obliga a poner en duda la identidad de este personaje ficcional. Es entonces la autofiguración tan tenue que cualquier intento de aprehender un autorretrato del autor en estas páginas resulta un ejercicio superfluo. Pero el movimiento pendular hacia la desidentidad (la ocultación de sí mismo, la obliteración nominal mediante elipsis: “el escritor que protagoniza este relato” o la injerencia de los sueños) choca con la tendencia narcisista del autor cuya omnipresencia se impone en sus textos mediante referencias más o menos veladas a su propia biografía o apelando a la autotextualidad, cruces intertextuales internos, es decir, siempre circunscritos a sus propias obras. Esta tendencia además confirma la autarquía que caracteriza los circuitos textuales bellatinianos. Y decimos “circuitos” porque los entendemos como fórmulas incompletas, interconectadas e interdependientes que configuran una red más amplia. *Flores*, como muchos de los libros de Bellatin, asume una estructura laberíntica, rizomática y cerrada que logra su autosuficiencia mediante una combinación de signos que dialogan entre sí sin precisar agentes externos y que proyecta un espacio indefinido que el propio lector ha de coadyuvar a construir.

Bellatin estructura *Flores* al modo de un álbum donde el lector tiende puentes de sentido. (...) Bellatin ha construido una territorialidad que solo a él le pertenece. Al fondo de ese escarpado jardín de arena hay una nube. Con serena singularidad, Mario Bellatin dirige sus pasos hacia ese blanco activo (Villoro 2002: 46).

El escritor que protagoniza *Flores*, o al menos algunos de sus episodios parece confirmarse, en una imprecisa mise en abyme, el autor del relato. Se nos precisa que se “trataba de una novela donde cada personaje quería encontrar una sexualidad y una religión personales” (Bellatin 2013: 386). Como ya hemos expuesto más arriba *Flores* tematiza, entre otros contenidos, las distintas variantes de la sexualidad (incluido el incesto, la transexualidad...) y la religión en su sentido epifánico y místico.

La mirada especular, componente activo de las autoficciones, se advierte en otro fragmento en el que en un sueño aparece un pájaro negro que acusa al sheik de “no haberles narrado a sus fieles el relato de la mirada del pájaro transparente [Referencia clara a uno de los cuentos del autor]. Según ese relato, escrito por Mario Bellatin” (Bellatin 2013: 375). Las autocitas vindican esa atención al propio autor-personaje y a sus obras (referencias externas) comprometiendo o poniendo en crisis su ficcionalidad. Así, como ocurre en la autoficción fantástica de autores como Aira o Borges, también se establece aquí un juego de ambigüedades en el que lo referencial y lo inverosímil producen un *efecto alucinatorio* estimulado por la interferencia de sensaciones provenientes de la realidad pero también del universo fantástico de Bellatin. La sistemática pero vaga presencia del autor (autocitas, guiños a su

propia persona y a sus numerosas obras) está en constante conflicto con un relato de raigambre onírica en el que todo, incluidos los personajes, es desdibujado, o más bien oscurecido. El autorretrato de Bellatin es descompuesto, fraccionado y disperso como los trozos de un espejo roto, como las partes de un Odradek, y que tan solo la imaginación del lector es capaz de unir.

Además otro de los juegos que enrevesan el argumento de *Flores* y problematizan las relaciones entre realidad y ficción es el que se ocasiona mediante la narración de sueños. Sueños-bucle en los que el escritor entra y vive experiencias que acaban por fundirse con la propia realidad externa al discurrir onírico. Los sueños son experiencias místicas que devienen relatos de realidad, es decir, espacios que se yuxtaponen: “el escritor empieza a contar un sueño que sucedió un jueves, *Día de la remembranza*. Dentro de este sueño ha pasado varias horas seguidas bebiendo en un bar” (Bellatin 2013: 369). ¿Dónde acaba y dónde acaba la vigilia? ¿Qué es real y qué acontecimientos son ficción onírica? El tiempo del sueño y el tiempo de la vigilia parecen acompañarse, al igual que los acontecimientos que en un lado y en otro tienen lugar. El escritor sueña y se desplaza del espacio onírico a los ámbitos de la vigilia transportado por una cinta de Moebius; personajes históricos como Abu Bakr aparecen de pronto en el sueño del escritor, quien recibe iluminaciones o pesadillas recurrentes sitúan al escritor en “dos planos muy distintos de la realidad” (Bellatin 2013: 407). Estos dos planos de realidades diferenciadas son también asimilables a la dicotomía entre realidad y el espacio autoficcional fantástico, ámbitos confluyentes en los que el autor se bifurca para participar de su doble existencia.



Estas bifurcaciones contradictorias entre sueños y vigilia, relato y fantasía, referencialidad autobiográfica e historia mistificada; entre lo feo (monstruosidad, enfermedad) y lo bello (flores, espiritualidad, fantasía erótica) se concilian en el texto de Bellatin a través de su exhibición insolente. La literatura, parece decirnos el autor de este libro, no es una búsqueda de respuestas sino una exposición de conflictos irreconciliables. En este sentido no hay en ningún momento un interés por indagar en la recuperación, en la reparación, en la comprensión de lo raro para acomodarlo a una “normalidad” establecida por el canon. Lo extraño es una más de las versiones de “lo normal” y el epílogo final no pretende asentar una clarificación determinante, sino que por primera vez lanza un nexo defectuoso con lo externo o nos remite a su propio léxico floral como posibilidad hermenéutica:

Las preguntas sobre lo que sucede con los mecanismos de la ciencia cuando ésta se equivoca tal vez nunca sean contestadas. (...) Quizá algún filósofo esté preparando una respuesta (...). Habrá que aguardar (...) Mientras tanto, las relaciones entre padres e hijos, entre anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una estructura sumeria se tratase. Es posible que, frente a esto, el lenguaje de las flores se más expresivo de lo que parece. Confiemos en ello... (Bellatin 2013: 417).

La identidad fragmentaria del sujeto contemporáneo ya no trata de ser restaurada. Por el contrario, Bellatin aprovecha o toma como punto de partida esta ruptura del yo para proclamar una nueva forma de autofiguración en la que

lo raro, lo monstruoso y lo deforme constituyen sus rasgos identitarios. Además, el relato autoficcional ha abandonado por completo su retórica de lo factual para adentrarse sin temor en lo extraño y lo fantástico. El sueño y la realidad se complementan, lo inverosímil y lo autobiográfico pierden sus contornos y confluyen para conformar un artefacto autoficcional ilusorio.

#### **8.6. DEL FRAGMENTO A LO DEFORME. *EL GRAN VIDRIO*: ENTRE EL AUTORRETRATO Y LA MÁSCARA CARNAVALESCA**

Dividido en tres apartados, *El Gran Vidrio* (2007) funciona como un espejo fractal que proyecta la imagen distorsionada y triple de un solo ser: Mario Bellatin. En este sentido, y a pesar de las disimilitudes que caracterizan a los tres narradores “cada uno de ellos es indicio de la fragmentación de un mismo narrador/personaje que se manifiesta de tres formas distintas, de acuerdo a la existencia de características comunes e intrínsecas a la conformación de estos” (Ortiz 2012). El yo bellatiniano se multiplica. Si en el capítulo 4 de esta tesis sosteníamos que el yo es una construcción basada en el proceso de escritura, se demuestra ahora esta tesis en las obras de Bellatin, quien se autoconstruye en tantos relatos autobiográficos como le parece oportuno. Así, pasamos por esa fragmentalidad que ya se anunciaba en el apartado anterior con *Flores*, incluyo llegando a recrudescerse en la primera de estas “autobiografías”, para comenzar a explorar con más insistencia lo deforme y lo macabro.

“Lo «lógico» sería una persona, una autobiografía. Pero como la «persona» es la invención de la autobiografía, la relación se invierte y puede haber tantos bellatinianos como autobiografías” (López Alonso 2015: 61). La autobiografía bellatiniana es la escenificación de lo sobrenatural, la

“prosopopeya de la voz y del nombre”, como la entiende de Man, es decir, el recurso que consiste “en poner en escena a los ausentes, los muertos, los seres sobrenaturales o los inanimados” (Catelli 1991: 15). Bellatin es un personaje ficticio de sí mismo que con la máscara/rostro del monstruo-deforme/escritor deja entrever trazas de un yo borroso y múltiple. A través de estas tres historias, distintas pero suplementarias, se produce una enunciación en clave autoficcional y carnavalesca, según la terminología bajtiana, de su propio autor, que bajo el disfraz de lo monstruoso-fragmentario reverbera su figura. La deformidad aplicada en las distintas capas del relato es percibida en primer término en la propia fragmentación del texto falsamente autobiográfico que se estructura en tres partes o autobiografías. Desde el título se insinúa una tautología: ¿cómo es posible escribir tres autobiografías desde voces distintas y aportando relatos contradictorios y discordantes con todo principio de verosimilitud o referencialidad? La respuesta, para nosotros, es más que evidente: bajo el amparo de la autoficción fantástica, que en Bellatin cristaliza en una escritura marginal basada en un planteo extremadamente lúdico, que rechaza un pacto de lectura estable y que apela a un “lector activo”, según aquel viejo deseo de Cortázar. Inés Sáenz afirma que el yo bellatiniano de *El Gran Vidrio* desarrolla un discurso autobiográfico paradójico y mistificador, además de “fragmentario, abierto a la alteridad y al juego (...) en constante juego con la escritura” (Sáenz 2012: 151). Entonces, si lo lúdico, la alteridad y la focalización en el proceso escritural son determinantes, ¿dónde habremos de relegar el discurso autobiográfico sino a su mera estructura?

Si el primer nivel de fragmentación se conseguía a través de la trifurcación de la identidad mediante los tres textos, el segundo afecta a los

propios yoes protagónicos de sendos relatos. Este segundo nivel de deformidad-fragmentación está contenido en los propios protagonistas narradores. El primero, un niño de gigantes testículos que es mostrado en público por su madre; el segundo, un derviche manco; y por último, un ser andrógino que se presenta como una niña-escritor. La deformidad y monstruosidad de estos tres personajes apela sin embargo a un homogeneidad, lo que trasciende la subdivisión de los tres textos para acreditar una unidad identitaria que justifique *El Gran Vidrio* como una obra, aunque extraña y fragmentaria, de carácter autoficcional basada en el Yo-Bellatin. Si, como sostiene Manuel Alberca, la autoficción: “a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela, o b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo” (Alberca 2005: 117), aquí nos inclinamos a señalar la segunda opción, en la que la ficción se apropia de las marcas del relato autorreferencial para subvertirlo. Más adelante trataremos de explicar cómo se sustenta la unidad de estos tres textos bajo el signo de la identidad.

Las puestas en escena de estas tres autobiografías atienden más a una estética lúdica de lo carnavalesco (reconvertida en *instalación artística*) que a la propia recreación realista de la vida narrada. En esta novela “[n]o existe una correlación entre narración y verdad, pues la autobiografía en cuestión no pretende ser testimonial” (Sáenz 2012: 138). Además todas las fuentes de información son seccionadas, hay ausencia de diálogos y el yo acapara todas las perspectivas y opiniones que se vierten en el texto. La autarquía a la que aludíamos en el capítulo introductorio sobre nuestro autor, deviene en un escamoteo de información que revierte en una “construcción autobiográfica”

adulterada por completo. A esta escasez de datos sobre el/los autobiografiado/s hay que sumar que la estética de lo grotesco irrumpe desde el propio texto y destrozan las fronteras que separan literatura y vida. Como sucedía en las fiestas carnalescas de la Edad Media, el espectáculo anula el sentido de escenario, y los personajes reales e inventados se mezclan en el relato: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, (...). Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*” (Bajtin 2003: 7). En *El Gran Vidrio* también se han fracturado las fronteras entre lo real y lo ficticio-fantástico. La autoficción fantástica bellatiniana, como el carnaval medieval descrito por Bajtin, carece de fronteras definidas y a pesar de su aparente libertad el lector tiene la sensación de que los personajes que habitan el relato no son capaces de escapar de él.

### ***Mi piel, luminosa***

La enunciación autobiográfica que el título de esta obra promete no puede ser más inexistente, o al menos problemática. En los desiguales apartados que componen este (simulado) tríptico autobiográfico nos enfrentamos a tres lecturas en las que las marcas de lo autorreferencial se ocultan a través de una ficcionalización extrema y un juego de mentiras. La autoficción bellatiniana carece de autenticidad y se inscribe de lleno en el ámbito de lo irreal. Bellatin, además, recurre a la disolución de la identidad de diferentes maneras, como trataremos de demostrar aquí. “*El Gran Vidrio* pone de manifiesto precisamente la precariedad del borde que separa vida y obra, realidad y ficción” (Donoso Macaya 2011: 97).

En el primer texto la fragmentación bellatiniana alcanza su grado máximo. La nouvelle “Mi piel, luminosa” está dividida en 367 apartados, correspondientes a cada una de las oraciones que la componen y que son separadas de forma sistemática por puntos y aparte. Esta ruptura del discurso incomoda, desautomatiza nuestra lectura y nos obliga a mantener un ritmo sincopado, en el que oscilamos del texto global al aforismo. Para encontrar un antecedente de esta exacerbada fragmentación narrativa debemos acudir a un relato del también mexicano Francisco Hinojosa titulado “Informe negro” (1987). Se trata de un thriller humorístico en el que cada párrafo de los cien que componen el cuento es antecedido por un número. Aunque aquí la narración, a pesar de estar también dividida en breves párrafos mantiene una coherencia argumental mayor.

En “Mi piel, luminosa” el narrador nos habla de una situación de lo más rocambolesca: su madre lo utiliza para realizar exhibiciones de sus testículos en unos baños públicos a cambio de objetos. La relación que mantienen el narrador y su madre parece condicionada por un sentimiento de amor edípico: “154- Nunca me atreví a decírselo abiertamente, pero su boca me gusta más cuando se presenta de esta manera. (...) 161- Hacía ruidos [mi madre] con la garganta de una intensidad tal, que irremediablemente terminaba sintiendo una erección” (Bellatin 2014: 107).

La narración ya de por sí marcada por lo extraño se manifiesta precaria en cuanto a informaciones suministradas, referencias, explicaciones o motivaciones de los personajes. El narrador titubea, duda de su memoria y su situación es constantemente puesta en entredicho. Afirma que pertenece a una “Escuela Especial” pero no sabe aclarar cuáles son las razones. Se pregunta

por qué siendo un alumno impedido le está permitido salir de la institución para acudir con su madre a los baños públicos en los que muestra sus testículos a las mujeres de la región. Así nuestro narrador de dudosa credibilidad, a base de sentencias desconectadas pero que avanzan y construyen un hilo narrativo coherente, nos introduce en un espacio que contiene todos los rasgos del “Universo Bellatin”: un *mundo sin referentes*, poblado por personajes inusuales que practican *raros rituales* (¿enseñar los testículos es una antigua costumbre en algún país?); el *cuerpo metaforiza un yo irreal*; el cuerpo se presenta monstruoso, deforme o grotescamente *emancipado de todo vínculo con la realidad*; el yo-corporal se erige como *motivo central de una performance aberrante*; las relaciones se efectúan bajo los signos de *la crueldad y el dolor*; el protagonista es sometido a una serie de *experimentos sádicos* por parte de su progenitora.

En ocasiones el narrador también se sumerge en estados somnolientos que le impiden delimitar lo onírico de lo real: “47-Era difícil estar seguro si aquella figura exaltada formaba parte de un sueño o de una acción que existía en la realidad. (...) 50-Permanezco entre despierto y dormido” (Bellatin 2014: 101). O es víctima de episodios febriles que convocan extrañas imágenes en su cabeza.

Junto a la mutilación extrema del texto, la narración cercenada por las dudas, visiones y vacilaciones nos impide hacernos una imagen objetiva del relato. La situación dantesca en la que el aparentemente joven es utilizado por su madre para realizar exhibiciones obscenas parece degenerar por momentos. En las últimas sentencias del relato el narrador tiene la certeza de que su función acabará, que la luminosidad de su piel se perderá y su cuerpo

dejará de producir el embeleso del que hasta entonces había sido objeto, y teme que su madre se vuelva loca y le corte el miembro de un tajo. La mutilación textual se emancipa e impregna semánticamente el contenido del relato. El fragmento anuncia no solo la disolución del ser protagónico, de un narrador fantasmático, sino también de su propio cuerpo o al menos, de su masculinidad. Un cuerpo que un día fue objeto de culto y veneración y que trágicamente ha perdido su gracia: “34-Que mis testículos dejen de mostrarse poderosos. (...) ya he comenzado a experimentar sensaciones que, tarde o temprano, harán que mis genitales se vuelvan pesados y olorosos” (Bellatin 2014: 116). La degradación viraliza las últimas etapas del texto y nos anuncia la propia disolución, tanto física como mental del protagonista.

### **La verdadera enfermedad de la sheika**

La ruptura de fronteras entre realidad y ficción que postulábamos unos párrafos más arriba ilumina sin pudor en esta segunda entrega de la autobiografía inventada de Bellatin. El texto comienza, de hecho, “Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra” (Bellatin 2014: 117). Esta enunciación descoloca al lector, a la vez que desestabiliza por su ambivalencia. No sabemos, a priori, si el sentido de la frase es literal o simplemente un mecanismo lúdico o paródico. La confusión que se presta entre realidad y ficción no es en ningún momento disipada. Por el contrario, es alimentada con atribuciones que problematizan la condición ficcional de los personajes, cuando, por ejemplo, el narrador confiesa en algún momento saber que cierta “frase es dicha por uno de los personajes retratados en mi último libro” (Bellatin 2014: 141).



En esta segunda autobiografía, el narrador es un escritor que mantiene una extraña relación con su guía espiritual, marcado por la culpa al haber publicado en la revista *Playboy* un relato, cuyo título remite al texto que estamos leyendo: “La enfermedad de la sheika”. Los espacios cerrados y extraños configuran de nuevo el claustrofóbico ambiente del relato: fríos hospitales, sótanos del hospital. ¿Por qué, nos preguntamos, ha de hacer el narrador sus ejercicios de rehabilitación en los oscuros sótanos de un hospital? Y, ¿por qué motivo la sheika ha de ser revisada por los médicos en un jardín?

El relato, por lo demás, carece de una intriga consistente donde lo absurdo y lo banal articulan una lectura vaga. Las anomalías del universo kafkiano se entremezcla aquí con lo grotesco. Lo fantástico es un recurso al que Bellatin recurre con sigilo, casi como si en todo momento pudiese dar marcha atrás y declarar que todo lo que ha dicho pertenece a la esfera de lo real. Muchos de sus relatos podrían pasar por realistas si nos limitamos a una lectura plana de los mismos, ya que la fantasicidad bellatiniana está definida por una cautelosa sutilidad, por una ambigüedad bien medida que se abre a multitud de interpretaciones. En el caso de “La verdadera enfermedad de la sheika” todo anuncia un relato seudobiográfico que para nada atenta contra la realidad. Pero a medida que nos adentramos en los vericuetos textuales de Bellatin comprobamos que el terreno es resbaladizo y la verosimilitud referencial se resquebraja. Algunos acontecimientos, como el accidente de Cherifa, han sido anunciados al narrador por medio de un sueño premonitorio. Esta ambigüedad con el que un narrador invoca la influencia clarividente de los sueños queda confrontada con un excesivo detallismo: “Aquel viaje fue soñado durante la madrugada del once de agosto del año 2005” (Bellatin 2014: 125).

Otro tipo de sueños son los de muerte (en los que siente la amenaza de presencias malignas) o los sueños de carácter místico, estados de trance en los que el narrador experimenta vivencias, más metaliterarias que religiosas, con personajes que le recuerdan a personajes de otros libros, o a personas de su infancia, haciendo de la experiencia onírica un intertexto complejo en el que obra, vida y sueño se interrelacionan.

Los perros, esta vez una especie ya extinta (lo que reclama una visión fantástica del relato) aparecen de nuevo, también la enfermedad, la religión como experiencia mística o la propia escritura. Aquí se alude a ella por su naturaleza profética: “No en vano en la religión islámica, el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro” (Bellatin 2014: 131). La idea del mundo como texto y los personajes como criaturas textuales sirve aquí, como también sucede en el resto de la obra bellatiniana, para anunciar su carácter hermético, y así circunscribir a sus criaturas (incluido el propio Bellatin-narrador-personaje) a su propia realidad ficcional. Una realidad que es siempre provisional, fantaseada y que ni siquiera el narrador es capaz de captar en su totalidad, por tener una percepción limitada de la misma (Bellatin 2014: 129).

### **Un personaje en apariencia moderno**

Con la tercera entrega de esta autobiografía apócrifa se clausura el ciclo performativo titulado *El Gran Vidrio*. La última voz está encarnada por una niña, que como el personaje de Aira en *Cómo me hice monja*, padece una suerte de “androginia mental”, según la expresión de Mariano García, quien señala en la citada obra de Aira esas desviaciones conceptuales y formales que destruyen la incorporación de géneros, asumiendo un narrador masculino una voz

femenina (García 2006: 251-252). Bellatin se diluye en ese cuerpo metamórfico, que según Baudrillard es sometido a una sucesión vertiginosa en la que el sujeto se pierde; el cuerpo queda “liberado de sí mismo” en el juego de las máscaras y los roles en el que está atrapado. Este cuerpo no conoce la metáfora ni la operación de sentido, ya que el “sentido no se desliza de una forma a otra, son éstas las que se deslizan directamente de una a otra como en los movimientos de las danzas o en las proferaciones enmascaradas”, cuerpo liberado de toda subjetividad, que renuncia al deseo pero que “para él es una manera de no morir” (Baudrillard 1988: 39-40). De nuevo, aquí la autoficcionalización fantástica del yo trata de neutralizar la realidad, y con ella el proceso de vida y muerte, y así trascender la subjetividad biológica del autor. Esta deformidad y quiebre nominal, mental y sobre todo sexual en el que una muchacha afirma ser el escritor Mario Bellatin es, no obstante, la culminación identitaria que resuelve y da sentido a las dos autobiografías anteriores, a la vez que las vincula entre sí. El narrador-narradora de “Un personaje en apariencia moderno” afirma desde el comienzo del relato que miente, su memoria es poco fiable e incluso reconoce haber fingido una parálisis para evitar una cola en el metro: “Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo” (Bellatin 2014: 156). Esta falta de veracidad postula un paradójico autobiografismo contrafactual, que justifica la propia obra como autoficción sin perder su carácter de antirrealista. Por tanto, concluimos que en Bellatin

lo autobiográfico se inscribe en la enunciación de la mentira, enunciación que hace manifiesta la no-relación o la relación ilusoria entre vida y representación, realidad y la ficción, experiencia y escritura. Así, el enunciado

mediante el cual la narradora pretende desmentir todo contenido, inscribe la traza del gesto autobiográfico a la vez que pone en evidencia al “yo” que enuncia como un sujeto escindido (Donoso Macaya 2011: 103).

La historia es, de las tres, la que más se ciñe a un esquema de relato clásico, aunque no carente de las bifurcaciones fragmentarias que sustentan la estética bellatiniana. La protagonista, acompañada de su novia alemana (de quien más tarde se nos informará que no existió) va en busca de un Renault 5. A su abuela la han desahuciado. Las relaciones familiares defectuosas, la relación íntima con animales, sobre todo perros, gatos raros que parecen marsupiales, ratones o un cerdo al que mutilan para comérselo en sucesivas ocasiones frecuentan el relato. Situaciones anodinas y minimizadas por lo absurdo que se entremezclan y que de nuevo nos conectan con el universo de lo raro, lo patológico que bordea el antirrealismo de Bellatin. La joven, como ocurre en las dos autobiografías previas, realiza espectáculos para complacer a los demás. Esta vez deificada-cosificada en muñeca, en marioneta, mediante un mecanismo que, mediante hilos, la sujeta por las muñecas y tobillos y que permite a sus familiares manejarla desde arriba. En definitiva, lo que se está produciendo constantemente en la obra de Bellatin es la exhibición de lo monstruosos (seres deformes, humanos robotizados), la puesta en escena del yo monstruificado.

A pesar de que en este “tercer acto” se apela al descrédito y se socava un contrato de lectura fiable, funciona como colofón, y permite leer las tres autobiografías como una única obra autoficcional fantásica en cuyo centro se encuentra nuestro personaje-autor: Mario Bellatin. Es aquí, en “Un personaje

en apariencia moderno”, donde admite por fin la narradora que es Mario Bellatin y que “en realidad me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos” (Bellatin 2014: 157). Como esos personajes aereos que no saben escribir pero que escriben, apelando a una poética de la “literatura mala” parece también acogerse el narrador de esta *autobiografía*: una niña, que apenas puede escribir su nombre, que no recuerda su lengua materna, que tartamudea y reconoce tener problemas con el idioma castellano: “Estoy imposibilitada para comunicarme” (Bellatin 2014: 160). Escribe, no obstante libros sobre temas raros, en un lenguaje inventado, sobre “perros héroes”, sobre una madre paralítica...

Este personaje-espíritu que parece poseer, como un ente extraño, al escritor Mario Bellatin, en una suerte de posesión ficcional cuyo exorcismo es la propia liturgia de la escritura, este ser, decíamos, es definitivamente un ser mutante. Pero la escritura que permite sustantivar al ser mutante que habita al escritor no es del todo suficiente, al menos en su formato literario, y Bellatin invoca otros formatos, como una biografía filmada, con la que

dejar atrás todas las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan a la familia. No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en occidente (Bellatin 2014: 163).

El autor al final de *El Gran Vidrio* intenta escapar de sus máscaras, de sus papeles, de sus monstruos. Se pregunta qué hay de real en estas tres autobiografías y admite que saberlo carece de importancia. No porque la ficción se vale por sí misma, sino porque la propia realidad ha sido incorporada a la ficción, desmenuzada y convertida en tejido narrativo en un acto de borramiento del pasado histórico. Las metamorfosis en tres seres distintos (niño exhibido, niña desfasada en edad y sexo, sufí) es la hipóstasis de su propia arte poética. El uso fantástico de la identidad como indagación de los propios límites del ser que habita un no-lugar en un no-tiempo y que por eso mismo, por su inmaterialidad y su atemporalidad se vuelven abstractos y proclives a ser percibidos como atributos más personales e íntimos. Por otra parte, la ficción fragmentaria funciona como constructora de la realidad: “Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentarias que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte” (Bellatin 2014: 166-167), pero la realidad bellatiniana, según confiesa el narrador de *El Gran Vidrio*, el alter ego múltiple del autor, aspira a ser redactada en un libro de sueños.

### **Recogiendo los fragmentos del gran vidrio**

Las tres autobiografías, leídas en conjunto conforman una poética de la inventiva antirreferencial, pero que precisamente por esos detalles autobiográficos y homonímicos que Bellatin incorpora en su discurso nos permiten acogernos a ese espacio elástico de la autoficción fantástica. La enunciación es, como en el resto de su obra, carente de homogeneidad, fragmentaria, y permite acceder a los tres textos por separado, como piezas independientes y totalmente desconectadas entre sí. Pero, gracias al último de los relatos, se logra dar un sentido global a los tres, para que juntos conformen

las partes dispersas de un yo fracturado. Los puntos en común no son solo narrativos, también hay nexos temáticos como lo deforme y con la exhibición del cuerpo fragmentado, ya que “[l]as ficciones de Bellatin relativizan las ideas de unidad, compleción y coherencia desde lo que parece ser lo más elemental: el cuerpo” (Donoso Macaya 2011: 105). Pero esta relativización es, no obstante, común en los tres textos, lo que le confiere esa unicidad a la que aludimos. Además, lo más importante, el eje que vertebra estos tres dispositivos es una voz narrativa homodiegética, que articulada por un yo reconocible (el del autor, el del propio protagonista único que recorre como un fantasma toda la obra) justifica la unidad de *El Gran Vidrio* y le imprime coherencia y sentido integral. *El Gran Vidrio*, entendemos, es un relato fragmentario, es cierto, pero único, articulado por el yo fantástico del autor. Un yo voluble, fantasmático que se convierte en distintos seres, todos dispares, pero con rasgos que lo identifican. Todos los yoes que aquí se revelan son discrepantes pero acusan los mismos defectos: memorias imperfectas, relaciones disfuncionales y un vago sentido de la realidad. Precisamente, estas fallas comunicacionales, sociales, familiares, y en definitiva, relacionales respecto al entorno de los narradores subrayan esa frontera entre la realidad, lo fantástico y el yo, y acaba por ensanchar los límites egótico-fantásticos de este tríptico narrativo.

En definitiva, lo que queremos destacar de estos relatos imbricados es que la promesa autobiográfica que nos imponía con vehemencia el título es violada de una manera flagrante. La ficción supera el propio devenir del relato mediante una trama inconexa, fragmentaria y laberíntica, que recorre episodios de vidas eclipsadas por una cotidianidad falsa. Una cotidianidad que es a cada

momento violentada por lo absurdo, por la injerencia de sueños y por acontecimientos que escapan a toda lógica. Los tres espejos de *El Gran Vidrio* son puertas giratorias que comunican entre sí desplazando los significados y rearmando el puzzle de la identidad mediante un juego de laberintos y fórmulas improvisadas; suponen la construcción en clave fantástica de un yo alucinado, que se sustenta en la mentira, cadenas imprecisas de sueños y la invención pura. Veronique Pitois-Pallares lo sintetiza de esta manera: “le mensonge, le reve et l’invention sont revendiqués a chaque page comme matériel essentiel de l’écriture de soi” (Pitois-Pallares 2016: 159).

Como hemos defendido a lo largo de esta tesis, entendemos que la construcción autoficcional se alimenta tanto de elementos de la propia biografía (reales, inventados, disfrazados, apócrifos) como de los sueños, imaginaciones y suposiciones. Mario Bellatin convoca todos sus fantasmas y con la arquitectura de lo grotesco, y recurriendo al travestismo infinito de la imaginación, practica este autobiografismo nómada en el que el yo deambula sin vértigo por los bordes de la ficción y de la realidad.

En la siguiente sección trataremos de analizar cómo se ha privilegiado lo macabro y se tematiza la muerte con más insistencia, teniendo la fragmentación menos peso que en los anteriores relatos. La autoficción aquí parece estar basada en la retórica de la prosopopeya, según la entiende Paul de Man (1991). Es decir, de Man considera la autobiografía como un tropo basado en la prosopopeya, en la retórica clásica el recurso literario de atribuir la palabra a personajes ausentes, a los que se evoca en acto de comunicar sus ideas y sentimiento. “La autobiografía como desfiguración”, una puesta en escena de seres sobrenaturales y muertos que se animan en el texto, se



personifican. El yo narrante/narrado es entonces una figura retórica que engarza lo fantástico y lo autorreferencial, el núcleo del que surge la ficción sin desasirse de la realidad autobiográfica.

### **8.7. LO DEFORME Y LA MUERTE. *DISECADO* Y *EL LIBRO URUGUAYO DE LOS MUERTOS***

Vera Toro, analizando dos obras autoficcionales –*El juego del alfiler* (2002), de Darío Jaramillo Agudelo y *Vidas y muertes mías* (2010), de Carlos Feal– destaca el intrincado juego metanarrativo que las articula y la proliferación de narradores y voces autoriales que obstaculizan una lectura factual. Estos juegos de voces que el autor utiliza para dialogar consigo mismo (o con un posible lector) mediante una reduplicación de sí mismo, parecen conjeturar, según Vera Toro, una “autoficción cubista” debido precisamente a su “construcción de laberintos miméticos y enunciativos verticales” (Toro 2017: 292). *Disecado* (2011), de Mario Bellatin también participa de este juego paradójico autoirónico, en el que la obra parece atenerse a las reglas estéticas del cubismo y desarrollarse como un autorretrato cubista, en el que distintos rostros del autor nos hacen muecas en gestos distorsionados, superpuestos y fantasmagóricos. *Disecado* es uno de los libros más fantasmagóricos del autor mexicano. Además de su habitual recurrencia a frecuentar escenarios tétricos y claustrofóbicos, se suma aquí un despliegue de autopersonajes (personajes especulares o avatares del autor) y otros seres fantásticos que ramifican el yo bellatiniano. Sobre *Disecado*, subraya Roberto Wong esta particularidad, que estriba en la dificultad de la obra, derivada precisamente de su conflictiva enunciación autoficcional:

*Disecado*, en este caso, se convierte en un texto impenetrable. El narrador –Bellatin– cuenta las historias de ese otro Bellatin –¿Mi Yo?– que después se convierte en ET, una entidad casi mística enfocada en escribir sin escribir, para después regresar a ser ¿Mi Yo? y a Mario Bellatin de nuevo (Wong 2014).

El autor-narrador es visitado, como en el cuento “El otro” de Borges, por su yo futuro: “Mientras yo me encontraba tendido en la cama, noté al autor Mario Bellatin sentado en uno de los bordes” (Bellatin 2014: 209), dice Bellatin, el narrador, aunque esta vez, el doble es un ser viejo, casi irreconocible, fantasmal, que incluso ha fallecido, por lo que su materialidad es cuestionada. Por lo tanto

*Disecado* (2011) se podría agrupar en la tradición menipea de los diálogos de los muertos, con la particularidad de que aquí el autor protagonista habla con su propio fantasma. Llegamos de este modo al momento de máxima exposición autoficcional, que no puede más que rubricarse con la tematización de la muerte del autor (García 2017: 62).

Este diálogo de Bellatin con el fantasma de Bellatin está más próximo a la experiencia sobrenatural que a la enunciación realista, no solo por su carácter fantástico sino también por esa reconstrucción/deformación de la identidad del autor. “En *Disecado* esos encuentros del escritor con su otro “yo” (su desdoblamiento, su negación, su antítesis, su mutación, o como quieran llamarle) tienen trazos de experiencia mística” (Nava 2014: 56). Esta

experiencia mística provocada por la presencia (múltiple y enigmática) del autor, potencia el efecto fantástico del relato. Si la presencia del autor en un texto fantástico, como ya hemos argumentado en diversas ocasiones, sirve para cuestionar los órdenes ontológicos y favorecer lo fantástico, al ser uno de los alter ego del autor un ente fantasmal, lo fantástico llega a alcanzar un grado máximo.

El título, además, alude a los perros disecados que se utilizarían en una bizarra representación, según se narra en el libro. Hay aquí una posible referencia a Joseph Beuys quien utilizó animales disecados en algunas de sus instalaciones (No nos pasa desapercibida la conexión entre la novela *Lecciones para una liebre muerta* y la obra de Beuys *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, 1965). El cuerpo disecado, la momificación, establecen una curiosa relación entre vida-muerte. Aparte de que la muerte, como señalaba Freud, está vinculado con lo siniestro en grado sumo, la presencia de un ente inanimado resulta de por sí inquietante: evoca la no-vida espectral de las estatuas, objetos inanimados, efigiesseudovivas que han servido para nutrir la literatura fantástica desde sus albores. En nuestro caso, los perros disecados de la función pretenden causar impresión y hasta terror en los asistentes.

Pero regresemos a la cuestión de la identidad paradójica de nuestro autor. El Bellatin fantasma es nombrado por una interrogante –¿Mi Yo? – lo que tiene una función doble: por un lado vincula identitariamente al doppelgänger con el narrador y por otra, pone en duda su identidad al nombrar mediante una interrogación. Para problematizar más la identificación, se nos advierte que, una vez muerto ¿Mi Yo? incursiona en prácticas sufistas y es

rebautizado con un símbolo, una media luna musulmana, es decir una efigie impronunciable que apunta a esa indecibilidad del universo bellatiniano, en el que la escritura es su sustrato básico, pero que aquí encuentra una imposibilidad escritural. En este sentido, si el nombre (la palabra más decisiva en un texto autobiográfico, la marca del autor) deviene símbolo no-alfabético, entendemos que el Bellatin fantasmal es un ser inexistente, vacío, innombrable. Un ente sin corporeidad, espectral, que manifiestan su afección por el vacío, por la posibilidad de un cuerpo ausente.

Bellatin captura su imagen en esta autoficción extraña desde los presupuestos de lo fantasmal, desdoblándose, bifurcándose, desmembrándose “en proyecciones de una subjetividad que no tiene lugar fijo, pero que reflexiona acerca de sus espectros” (Jasinski 2015: 10), lo que obliga a repensar el estatus de la identidad desde lo fantasmático, lo onírico y lo imaginativo. El fantasma es, según una de las acepciones del DRAE, una “visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación”. Esta replicación de sí mismo, entonces, reclama para esta autoficción una lectura fantástica, tematizada por la figura de un Doble formado por el yo real-extratextual y el otro yo fantasmático-textual, dos egos que entran en conflicto, interactúan provocando una tensión de identidad paradójica:

La duplicación que encontramos en los personajes Bellatin de *Disecado* corresponde a una exploración ficcional del afecto como pulsión, por un lado, que necesita de la ausencia de límites para la creación; y del pacto, en el otro extremo, como afirma el autor en la obra. Esa propuesta disloca cuerpo y ficción de sus lugares por medio de la técnica narrativa, que principia con el

desdoblamiento del protagonista Bellatin en el escritor Bellatin ficcional vivo, *ET*, y muerto, viejo, fantasmal, ¿Mi yo? (Jasinski 2015: 11).

Nicolás Cabral también se cuestiona este conflicto de identidad y se hace las siguientes preguntas respecto a esta novela de Bellatin:

¿Quién puede afirmar con honestidad que jamás se ha postrado frente a un espejo y sentido que la imagen que éste le devuelve es la de un extraño? ¿Quién puede aseverar que jamás se ha sentido un pasajero extraño dentro de su propio cuerpo? (Cabral, *Letras Libres* 2005).

A partir de estas interrogantes se derivan dos cuestiones principales, que son constantes en la narrativa de Bellatin. Primero, la búsqueda en el espejo de la literatura de su imagen, que, inevitablemente, siempre es reverberada como la de un alter ego distorsionado, multiplicado por las *magias parciales* de la fantasía literaria. Segundo, el cuerpo como ente ajeno, como prótesis del individuo, como carcasa fea que cubre el espíritu; cuerpo desmembrado. Ese cuerpo monstruoso es un símbolo que atraviesa toda su obra, y en concreto en *Disecado*, regresa para enunciar un relato en el que las voces narrativas van y vienen, inconexas, como partes desmembradas de un cuerpo mutilado que trata de reconstruirse mediante la escritura onírica. Porque lo onírico y lo fantástico son en Bellatin los procedimientos mediante los cuales superar la realidad física. Si en sueños nuestra mente trabaja de forma inconsciente entonces narrar nuestra vida puede provocar el relato de un ser diferente. La autoficción fantástica, por eso, apela tanto a los procesos oníricos:

por esa necesidad de construir un yo no consciente de sí mismo que narre sobre hechos extraños desde la subjetividad. En este caso, en el que Mario Bellatin se ha transformado en un ser avejentado, incluso un muerto que regresa de otro mundo para conversar sobre literatura y sobre sí mismo, la “escritura sin escritura” bellatiniana metaforiza un “vivir sin vivir”, el alcance de la inmortalidad a través de la propia inscripción del yo en el orbe de la ficción, es decir, renunciando a una realidad que se disipa: “La especie de no vida presente en la cama donde acostumbro dormir al lado de mis perros desvanecía casi completamente sus contornos” (Bellatin 2014: 229). Si el narrador deja de percibir la realidad entramos en el orden de lo fantástico, dominado por presencias imposibles, estados de consciencia alterados y visiones de seres fantásticos. Las obras de Bellatin, y esta en concreto, funcionan como “crónicas consuetudinarias retocadas luego por una imaginación auténticamente fabulosa” (Nava 2014: 60). Es decir, relatos de *realidad-fantástica*.

Uno de los personajes centrales en *Disecado*, además de otros personajes de libros anteriores que tan solo son mencionados (el travesti filósofo, el cuidador de perros inmóvil o el masajista ciego), es un ser alado, de aspecto andrógino, descrito como una “sombra que pasó repentinamente” y que aparece de la nada. Aparte de las alas, “la criatura guardaba cierto parecido con los seres humanos. Su piel daba la impresión de estar confeccionada con algún material sintético” (Bellatin 2014: 230). Este ser emite ruidos que se transforman en palabras imposibles de entender, como el Odradek kafkiano, lo que de nuevo nos enfrenta al problema de la incomunicación que aqueja a los personajes de Bellatin, seres extremos,

“actores naturales”, freaks, en opinión de Reinaldo Laddaga (2007: 135), quien subraya su naturaleza actoral, es decir artificial, lo que nos permite conjeturar, como hemos señalado anteriormente, que también *Disecado* participa de esa puesta en escena teatral que hace de la realidad diegética una farsa: los personajes actúan, reproducen el guion aprendido de memoria, parecen conscientes de su condición de marionetas y se mueven por el escenario textual con la inconsistencia de seres ficcionalizados hasta el extremo.

El autor-personaje, desdoblado en narrador y en ¿Mi Yo?, despliega en *Disecado* el conocimiento de sus propias obras, sus temas obsesivos (sus propios libros) y se muestra culpable por escribir. Cuando habla de su escuela de escritores, en la que precisamente se prohibía escribir, se pregunta: “¿Sería una equivocación pensar que esta escuela estaba concebida según el modelo del teatro?” (Bellatin 2014: 226). Sostiene Isabel Jasinski que los personajes de Bellatin son la muestra de que la identidad es una ficción, y *Disecado*, entendida como un conjunto de “sucesos de escritura” adopta la forma de una performance:

En *Disecado*, por ejemplo, el autor se presenta como narrador y personaje, en una disección de sus pulsiones creadoras que es el propio acto de narrar. A través del desdoblamiento del protagonista en Bellatin o *ET* y el fantasma del autor muerto, ¿Mi yo?, la obra presenta una relación entre realidad y ficción que se propone como “fantasma de la verdad”, según el autor. El diálogo entre los dos atraviesa toda la narrativa, valorando la creación de los “sucesos de escritura”, vinculados al teatro y a la *performance* (Jasinski 2015: 3).

El tema del doble como elemento explorador de la conciencia y herramienta dinámica para establecer una dialéctica marcada por la alteridad y la otredad, también se inscribe en la tradición de la literatura fantástica. Para Todorov el desdoblamiento de un hombre consignaba la disolución entre materia y espíritu, acontecimiento perteneciente al ámbito de lo fantástico. Argumenta Todorov que, tomada en un sentido “la multiplicación de la personalidad es una consecuencia inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente” (Todorov 1981: 85).

Bellatin con su bilocación autoficcional trata de entenderse, mediante la objetivación del yo-en-otro, a sí mismo; aquí el otro significa “la observación bifurcada *sobre uno mismo*, debido a la crisis de su personalidad, manifestada en un yo dividido, en crisis” (Mora 2013: 99). A lo largo de la literatura fantástica se han desarrollado distintos tipos de dobles. David Roas y Ana Casa han examinado en la literatura fantástica contemporánea un tipo de doble que consiste en la bifurcación del protagonista, un *Doppelgänger* que lo que “encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente” (Roas y Casas 2016: 190). A este tipo parece pertenecer el doble lúgubre de Bellatin en *Disecado*, que se ha escindido y se ha emancipado incluso en el tiempo. En *La serpiente* de César Aira, recordemos, un narrador llamado Aira tenía un encuentro con un alter ego Aira-niño-robot. Borges, en varios relatos, bifurcaba su identidad y compartía escenario con un Borges también más joven que todavía existía en otro lugar en el pasado, duplicando, además de la identidad, el espacio y el tiempo. Bellatin, como



Borges, pero recreando una atmósfera más afín a las fantasmagorías de Poe o Dostoievski, y deleitándose con la estética del realismo grotesco, se enfrenta a un *Doppelgänger* que es construido, según la nomenclatura de Juan Bargalló, por “fisión”, es decir, construido a partir “de un individuo en dos personalidades del que originalmente no existía más que una” (Bargalló 1994: 17). Jung (1997) señalaba esa zona oscura de nuestro inconsciente, la “sombra”, que proyectaba obsesiones que generaban un desdoblamiento interior. En *Disecado*, esa sombra oscura, ese doble fantasmal, de hecho, asume la fisionomía de un viejo decrepito que viene de la muerte, para relativizar la identidad del narrador. Si el doble de Borges suministraba información para ser contrastada y arrojaba luz desde una época (también desde otra experiencia) a la otra, Bellatin se enfrenta a sí mismo para negar con más rotundidad la posibilidad de autorreconocimiento. En ningún momento supone este encuentro una sorpresa al narrador. El narrador acepta a su doble oscuro con total naturalidad (no olvidemos que lo denomina ¿Mi Yo?) y lo incluye en su discurso como la mitad faltante de su personalidad fragmentada. La literatura de Bellatin, ha observado Vicente Luis Mora, funciona como un espejo oscuro en el que “los rastros más atávicos, crueles y violentos del ser humano aparecen desnudos de retórica” (Mora 2012: 96). La dialéctica que provoca este reencuentro de yoes actúa como anagnórisis negativa: Bellatin no descubre una verdad, más bien se afianza en la incertidumbre, en el no-reconocimiento de sí mismo, funcionando “el reconocimiento del fantasma como potencia y desconocimiento de sí como verdad” (Jasinski 2015: 13). Los fantasmas, como seres muertos que regresan, y la misma muerte vuelven a ser tematizados en *El libro uruguayo de los muertos* (2012).

## La novela como necrografía del yo

Hasta el momento *El libro uruguayo de los muertos* es la obra de más aliento del escritor Mario Bellatin: supera las trescientas páginas a diferencia de la media de cien páginas de sus habituales trabajos narrativos. A pesar de su extensión sigue el autor acogiéndose a su poética del fragmento, la discontinuidad y la autocita o autotextualidad, provocando esa sensación de relectura, de déjà-vu, que el reciclaje de sus propios textos provoca. El libro bellatiniano es una constante rescritura, al igual que la creación de su propia construcción de su identidad autoficcional: reconstrucción, intento de armar un cuerpo disperso pero solo para mostrar un espectáculo de irrealidad cuyo protagonismo se le concede al sujeto inventado. La falsa linealidad de esta pieza está sometida a campos de fuerza rotatorios –a giros concéntricos como los bailes místicos de los derviches tan frecuentes en la obra del autor– que desvinculan el discurso de su propia enunciación y la identidad del autor de su propia realidad. Los temas se suceden, se alternan, a veces incluso repitiendo frases de forma literal, en un ritornelo que logra alcanzar un alto grado de seducción y atracción hipnótica. Un mantra con algunos destellos poéticos intensos, imprevistos, filosóficos, pero que casi siempre se mantiene en un tono neutro, lacónico, de dicción comedida o, como señala Daniel Link, “de prosa anoréxica”.

Varios son los hilos temáticos que conforman *El libro uruguayo de los muertos*: conferencias, proyectos literarios, enfermedad, menciones a sus obras anteriores, viajes con su amigo escritor Sergio Pitol, el incesto, pueblos que ofrecen tours con drogas alucinógenas, la familia desestructurada, el dolor, la redacción de un libro sobre Frida Kahlo –cuyo fantasma cree entrever–,

extraños muñecos de origen desconocido que aparecen por la ciudad, los perros-amigos; un masajista ciego que –como en *Informe para ciegos*, de Ernesto Sábato- parece ser el jefe de un ejército del submundo; personajes outsiders, deformes y mutilados; la escritura como prótesis existencial; el mundo visto desde la vitrina de un acuario asfixiante en el que la realidad es desplazada y reemplazada por otra realidad más subjetiva, creadora, y que se reinventa a sí misma para dejar de existir afuera de ella; y, por supuesto, como el título sugiere, el mundo de los muertos. Temas que subterráneamente se comunican y convierten la novela en un circuito. Esta laminación de temas parece reflejar la identidad fragmentada del autor, quien “evade la estructura narrativa del tiempo lineal para exponer las contingencias de una vida siempre cambiante” (Castillo García 2016). Si como hemos demostrado al analizar otras obras de Bellatin, su identidad es deconstruida y también sancionada mediante la propia poética de la ruptura, igualmente en este libro hallaremos pistas falsas que nos conducirán a fragmentos del yo bellatiniano dispersos en los que los lectores de autoficciones fantásticas tratamos de organizar sin demasiado éxito. La negación de la identidad es sistemática, tanto de forma explícita, cuando afirma “Yo ya casi soy otro” (Bellatin 2014: 278), como a través del juego de superposición de niveles narrativos inconexos, capas de irrealidad, ficción, autobiografía y referencias metaliterarias. Si el relato autobiográfico o incluso autoficticio clásico (Javier Marías, Javier Cercas, Carlos Barral) se basa en un juego mnemotécnico y se construye hacia el pasado, la autoficción fantástica elude la temporalidad regresiva y, en ocasiones, se proyecta hacia el futuro, o simplemente recoge el mismo presente, el instante (es decir, el ahora), haciendo coincidir el momento de la escritura con la diégesis misma, y este

trasvase se lleva a cabo a tal velocidad que los límites entre realidad y ficción quedan más difuminados que nunca. Esta tendencia también se percibe en *El libro uruguayo de los muertos*, ya que entendemos, junto a María Esther García Castillo que

en la escritura de Bellatin el impulso es hacia el presente-futuro, más que la evocación de un pasado, se narra un presente cotidiano y un futuro emergente; en cada comunicación se difunde el instante del presente y el anuncio de una nueva transformación identitaria (Castillo García 2016).

De este modo, como señala Castillo García, la conformación de la identidad bellatiniana no es evocativa sino más bien sustentada en la imaginación del instante que alienta la transformación y las sucesivas y proliferantes mutaciones. En concreto en este texto, el narrador en primera persona –quien parece ser Mario Bellatin– se disocia, como ocurre en diversas de sus novelas, y nos habla de otro personaje, un escritor de escaso éxito, llamado Bellatin, “que era como llamaban popularmente al padre [del niño derviche] en ese entonces” (Bellatin 2014: 338) y que pese a afirmar que realiza fotos y otras actividades como ver un mapa o leer, llega a declarar que es ciego (Bellatin 2014: 387). Nuestra opinión, como se deriva tras la lectura de este y otros textos del autor, es que estos artefactos autoficcionales no se sustentan en el “recordar” autobiográfico, ordenado, factual y pretérito, sino en un “imaginar” instantáneo, proléptico, fantasioso, distorsionador.

Como en esta monografía pretendemos resaltar los mecanismos empleados por algunos autores para imbricar un discurso autoficcional con otro puramente fantástico, es pertinente subrayar cómo desde el título Bellatin reclama una lectura vinculada a lo mágico, en concreto, el título parece evocar tanto *El libro de los muertos*, el texto sagrado de los egipcios, o *El libro tibetano de los muertos (Bardo Thodol)*, en los que, como sabemos, se exponen una serie de sortilegios para sortear el paso del difunto hacia la muerte. También, el campo léxico y las subtramas que se van desprendiendo inciden en un imaginario extraño, con referencias a la muerte, a otras realidades y a situaciones o injerencias que desafían, e incluso trasgreden, el estatuto de realidad. En cuanto a su fisonomía, *El libro uruguayo de los muertos* trasciende el estatuto genérico de novela, ya que asimila las formas tanto del diario como de la epístola, apelando a un interlocutor-destinatario difuso del que pocas noticias tenemos, lo que intensifica la noción fantasmática del texto y la voz autorial. El formato epistolar –íntimo, cercano, de nuevo instantáneo– parece una coartada para minimizar una narración homodiegética que comprometa al narrador frente a un público amplio: es decir, la infinitud anónima de lectores queda reducida a una única lectora inventada. El autor-Bellatin deviene así en esta autoficción un fantasma en cuanto a su constante evitación de hacerse presente, de materializarse, de exponerse como ente de carne y hueso referencial. No olvidemos tampoco que toda autoficción fantástica demanda una lectura fantasmal del autor, ya que basa su mecanismo estructural en un emisor que funciona como un ser virtual-real que vive atrapado entre dos mundos, el real y el imaginario.

### **Realidades paralelas y reconstrucciones místicas**

El narrador, un escritor que se llama Bellatin, que ha escrito los libros de Bellatin y que se parece a Bellatin, impone su obstinada presencia a lo largo de toda su obra. En este libro también recurre al autorretrato fantasmático, para proponer el pacto más ambiguo: el de la autoficción fantástica. Así, en un relato de experiencias cotidianas (viajes, escritura, amigos...) ensambla otros hilos narrativos cuya textura está más allá de lo probable. Este juego de espejos, en el que se conjuran los reflejos de la realidad y las sombras de lo fantástico, se atiene a las reglas bellatinianas de la puesta en escena. Como advierte Castillo García, en Bellatin “[a]l facturar lo insólito en tanto cotidiano se instala un ejercicio performativo. Si sumamos este ejercicio a un concepto de autoficción establecido conceptualmente (*infra*), enmarcamos la presencia autoral como una identidad doblemente reconstruida e identificada como su ‘mundanidad’” (Castillo García 2016). No vamos a incidir más en esta doble (o múltiple) construcción de la identidad. Tan solo advertir cómo Bellatin, sustentándose en lo enigmático, se apropia de diferentes discursos, tanto estéticos (fotografías mal enfocadas, fragmentarismo) como narrativos (el relato fantástico, autoficcionalidad, la epístola) y complejiza su autofiguración: “La complejidad de Bellatin se inviste gustosa de enigmas y excentricidades probadas. Quizá, al equiparar autenticidad y simulación en la escritura autoficcional, aquellas formas de representación colinden con las nuevas ideas de construcción y simbolización” (Castillo García 2016). Explica el narrador, por ejemplo, que las fotografías que incluye en sus libros le sirven para apreciar la irrealidad en la que vivimos, captar otras realidades paralelas y “mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato que suelen aparecer en mi cuarto” (Bellatin 2014: 278).

Son muchos los elementos, como hemos visto, que permiten realizar una lectura fantástica de este relato autoficcional, en el que paradójicamente, como ya hemos argumentado, los eventos más triviales se exponen junto a otros de orden extraordinario. Aunque los mundos paralelos que con más insistencia se tematizan aquí son los de la vida y la muerte. El autor, tras realizar unas obras en su casa, descubre un esqueleto enterrado y constata “que a partir de aquel desentierro se comenzaron a escuchar unas voces como de coro de niños que atravesaban las paredes” (Bellatin 2014: 298). Las presencias de muertos y las inexplicables sensaciones provocadas por seres del Más Allá son constantes. La visión de la muerte, de hecho es la que le permite al narrador “tener la sensación material de estar presente en varias realidades al mismo tiempo” (Bellatin 358: 358). El propio narrador es aquí objeto fantástico –ser que escapa de la propia realidad y la fractura–, capaz de sentir varias realidades a la vez. Los espacios descritos son varios. También aparece el cementerio en el que el guardián percibe que suceden cosas extrañas (Bellatin 2014: 363).

La superposición de realidades tiene en ocasiones lugar en el intersticio de los sueños y la vigilia. El niño en la casa de muñecas sueña que es un torero enano y los miembros de su familia (soñada) de enanos aparecerán después en la realidad, metamorfoseados en enfermeros, pero sin renunciar a su peculiar condición de toreros adquirida en el sueño. La literatura es un acontecimiento que para Bellatin se asemeja a los procesos oníricos. Un paralelismo que se acentúa cuando nos referimos a la escritura autoficcional de naturaleza fantástica, en la que el autor aparece inserto como personaje actante en tramas inverosímiles.

No existe diferencia alguna entre lo que logramos escribir y los murmullos que preceden el sueño. Los mismos personajes, el mismo revivir de escenas, los universos que nos imaginamos son similares a los que aparecen tanto cuando queremos escribir que cuando estamos a punto de irnos a dormir. *¿Será que la escritura es un precedente del sueño?* (Bellatin 2014: 497, la cursiva es nuestra).

También hay una débil frontera que divide la ficción y la realidad extratextual. Los personajes de un libro aparecen en este en forma de seres reales: “Ver al personaje creado por su padre de pie frente a una lavadora o una licuadora doméstica, hizo que el niño asociara el episodio con un frasco de mayonesa” (Bellatin 2014: 343). Además, todas estas trasgresiones metalépticas tienen lugar en *El libro uruguayo de los muertos*, libro que, de hecho, está siendo escrito por el personaje del relato que leemos.

Otro de los hilos que componen *El libro uruguayo de los muertos* tiene que ver con la asistencia del narrador a sesiones de “Reconstrucción Mística”, en las que, con muñecos de Playmobil, trata de comprender su existencia, su muerte y los problemas de su estirpe. Una mujer (¿una bruja, hechicera?) pone en orden su pasado con las figuritas de juguete, en un juego de simulaciones, performances mágicas que aluden tanto a las prácticas santeras como al guiñol, entreverando una actividad de carácter sobrenatural con muñequitos kitsch. Lo místico, entonces, es en Bellatin no tanto una búsqueda religiosa profunda como un procedimiento para indagar ontológicamente –y literaria o artísticamente– en la realidad y, así, descifrar los mecanismos que la sustentan en relación a su ficcionalidad, y que le permite recorrer el circuito de esas otras



realidades a las que aludíamos. Los muertos, como los escritores de ficción, pueden estar en dos lugares a la vez, algo que tiene que ver con “el pensamiento místico que afirma que la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y los espacios” (Bellatin 2014: 355).

Si el libro funciona como una suerte de testamento vital de un narrador obsesivo y enfermizo, un alter ego del propio Bellatin (digamos que el propio Mario Bellatin travestido de sí mismo), es inevitable que surjan una y otra vez, los temas que configuran su universo. La tematización del mundo literario, por ejemplo, viene definida por una serie de escritores que acompañan al narrador en distintos planos del relato. Los ya nombrados, además de Margo Glantz, Mishima, Felisberto Hernández y el propio Kafka, quien recordemos, fallece tras una agónica muerte por una dolorosa enfermedad, episodio que es aquí recogido. La fotografía, que según el propio narrador, cobra un protagonismo cada vez mayor en menoscabo de la presencia de la literatura en su obra-vida, como sucede literalmente, por poner un ejemplo, en la foto-novela *Biografía ilustrada de Mishima*, en la que el texto acaba por desaparecer cediendo todo el espacio a una serie de fotografías. Pero lo más llamativo de estas reflexiones es que en ocasiones apuntan y se disparan hacia terrenos resbaladizos e insospechados en los que la imaginación más desbordante, el mundo onírico y la metaescritura se entrecruzan formando un extraño puzle. La palabra puzle no es aquí casual: *El libro uruguayo de los muertos* está formado por piezas. Piezas que en lugar de buscar la unión para complementarse en un homogéneo artefacto parecen buscar justamente lo contrario: desaparecer, provocar un vacío, un cortocircuito. Bellatin se propone deconstruir mediante el

proceso de escritura la propia escritura. Una búsqueda de la esencia escritural que quizá se halle más allá de la propia literatura y que aspira al silencio.

Por lo tanto, *El libro uruguayo de los muertos* se ajusta a esa definición paranormal de *vida paralela*, siendo la narración propiamente dicha una de estas vidas y la biografía (deformada, hiperrealista) del autor, otra de tantas. Ambas vidas (la factual y la fantástica) discurren por los meandros circulares, arrebatados, potentes de este libro-río-mandala, de este “circuito bellatiniano” de escritura. Un circuito subterráneo que recorre toda la obra y comunica todas sus partes, haciendo que la fragmentación y el caos aparentes sean tan solo un efecto ilusorio, ya que bajo la superficie de los textos circula la vida (las vidas) del autor y los significados que diagraman su autobiografía imaginaria.

Para intensificar más el desajuste entre realidades –entre lector y texto, entre autor y narrador, entre el mundo verificable y el mundo ficcional– Bellatin propone singulares juegos de espejos, procura trampas a lo largo del libro y trata de confundir de manera intencionada. La maquinaria-libro carece de un manual de instrucciones a simple vista. No es nuevo este método de mezclar realidad y ficción, pero no deja de parecernos inquietante y portentoso el dominio de estos mecanismos por parte del autor para desmoronar los cimientos que separan la realidad y lo imposible mediante la más disparatada autoficción. Por citar algunos ejemplos de este juego, el escritor peruano Iván Thays es presentado como un agrimensor al que le falta una pierna; episodios de la biografía de Mario Bellatin son expuestos sin pudor, pero en ocasiones se aderezan con evidentes dosis de fantasía o son adulterados con fragmentos en clave fantástica: por ejemplo, cuando recuerda una cámara de fotos que le fue regalada y la acción de tomar fotos (la escritura visual de Bellatin) constata que

“a partir de esa práctica en apariencia inocua yo había estado formado algo así como una *realidad fantasma*” (Bellatin 2014: 356).

El texto por tanto acaba siendo contaminado por su propio planteamiento autorreferencial, en el que la metaficción y algunos experimentos autotextuales configuran un juguete cuyas *instrucciones de uso* aparecen desordenadas. Al final de la narración el autor ha colocado, a modo de residuos, unas inusuales «Notas quizá útiles para algún lector», sin referencia directa o explícita con el cuerpo del texto, a veces como comentarios, otras como pies de fotos inexistentes, que intensifican esa sensación de irrealidad y perplejidad que inunda todo el libro, y por extensión, toda la escritura de Bellatin.

La escritura parece servir de terapia para contrarrestar el asedio de la realidad, y también es el resultado redentor a una existencia infame: “yo llegué a ser escritor porque provengo de una familia malvada” (Bellatin 2014: 498). El autor, de una presencia proteica, se proyecta en y a través de su voz narrativa y construye, destruyéndose a sí mismo, una maquinaria yoica que se evapora en forma de nube fantasmal y que el lector persigue alucinado a lo largo de estas páginas.

Se puede observar que los textos autoficcionales antirrealistas de Bellatin basculan desde lo fragmentario a lo inerte (como si la desmembración física deviniese en la cadaverización del yo-biográfico; y el cuerpo-texto, sometido a la mutilación, acabase por volatilizarse en una forma fantasmal), insistiendo en lo grotesco y lo deforme. Aunque nuestra intención no era la de desplegar estas obras en un orden cronológico, hemos detectado que expuestas de más antiguas a más recientes, hay un tránsito hacia una

tematización de lo espectral, y que lo fragmentario ha ido perdiendo relevancia. El yo fragmentado se desplaza por los circuitos-textos, hasta transformarse en un espectro, en su propio doble fantasmal, como ocurría en *Disecado*, para finalmente disolverse en un libro fantasmal y onírico como es *El libro uruguayo de los muertos*. Por supuesto este patrón que aquí sugerimos no es aplicable al resto de su producción, por lo demás extensa. En síntesis, en mayor o menor grado, la presencia fantasmática del autor determina la autoficcionalidad de estos textos, en los que el autor se relaciona con la ficción de un modo ambiguo, haciendo que la realidad biográfica se deteriore o contamine, acentuando siempre los rasgos grotescos de su *realidad* y del propio yo, un yo constantemente emborronado, difuso y sombrío que pareciera pertenecer a otro mundo y que se fluye, como un fantasma, por los vericuetos caóticos de su mundo-circuito. Quizá por eso mismo se trata de reducir la expresión literaria a su grado cero de escritura, para que así resalten más los contornos de los avatares imaginarios de quien se narra.

## 9. CONCLUSIONES

A la hora de emprender esta tesis detectamos una escasez de estudios teóricos sobre la autoficción fantástica. En la bibliografía crítica española tan solo fuimos capaces de hallar un artículo escrito por la profesora Ana Casas en el que, de hecho, cuestionaba las limitaciones genéricas de ciertas obras fantástico-autoficcionales, además de un breve epígrafe en el libro de Manuel Alberca, en el que hacía un somero repaso a unos pocos autores. En Francia, donde los estudios sobre literatura autoficcional han tenido un mayor arraigo, la bibliografía sobre la autoficción es más abundante pero, de nuevo, la variante fantástica es desatendida por los críticos. Una excepción la constituyen los pioneros estudios del profesor Vincent Colonna (1989, 2004) quien, como hemos mostrado aquí, destacó la fantástica como una de las posibilidades de la autoficción y la desvinculó de su matriz autobiográfica. No obstante, no es sorprendente esta sequía en las fuentes bibliográfico-críticas dado que las obras literarias de ficción que se pueden catalogar como autoficciones fantásticas, por otra parte, también forman un corpus modesto. En este sentido, es esta tesis la primera que examina y cuestiona el fenómeno en profundidad.

En cualquier caso nos resultó de gran utilidad comenzar este trabajo de investigación por la aclaración terminológica de la “autoficción”, su génesis histórica y, lo que resulta de capital importancia para su comprensión: los diferentes acercamientos teóricos que sobre el fenómeno han sido desarrollados. Nuestro objetivo inicial consistía en reconducir nuestra atención hacia el binomio formado por lo autoficcional-fantástico, aclarar si este maridaje era posible y desarrollar una teoría que explicase los mecanismos que lo sustentaban. Así, este paso previo, y necesario, nos fue abriendo una vía de

investigación que nos permitió entender las diferentes estrategias a través de las cuales el autor se proyecta en el texto y también sus efectos, y cómo esta injerencia suele provocar en sí misma una *ilusión estética*, en el sentido que expresa Vera Toro (2017: 143-182), acción necesaria para que la autoficción produzca en el lector la sensación de estar inmerso en el texto narrado.

Hemos evidenciado que cuando el autor se introduce en el texto ocasiona una fractura de órdenes ontológicos denominado por Genette como “metalepsis”. Genette ha indicado que la “metalepsis de autor” puede producir un efecto fantástico en el texto, por esa intromisión de un personaje real en el mundo de ficción. En este sentido hemos comprendido que en la autoficción fantástica, si bien lo autobiográfico se diluye, disminuye, se contradice o simplemente se anula, por el contrario, los efectos fantástico y paradójico se acentúan con la presencia/injerencia sorpresiva del autor en el relato. En este sentido, hemos prestado atención en los textos aquí examinados a cómo lo fantástico condicionaba la lectura autoficcional, y también cómo lo autorreferencial repercutía en la lectura de un relato fantástico.

Tras acotar el fenómeno de la autoficción, en su versión más fantástica, hemos tratado de entender cómo el “yo” ha buscado una forma de expresarse a través de lo literario. Y, como hemos venido demostrando, la ficción fantástica ha servido a la figura del “yo” como medio para proyectar, expresar o analizar la subjetividad. El corpus crítico dedicado a lo fantástico es ingente. Por este motivo, hemos centrado nuestra atención en cómo la figura del “yo” funciona en textos fantásticos autofccionales.

Como sabemos, la inmensa mayoría de los estudios han vinculado la autoficción con la autobiografía, pero nosotros hemos defendido que en el caso de la autoficción fantástica, nada aporta entrometer lo autorreferencial a la hora de un análisis de sus textos si no es para llamar la atención sobre el juego que implica comprometer la identidad del autor en una historia fantástica. Este fenómeno, como hemos comprobado, se remonta a antes de la aparición del propio término en el año 1977. De hecho, como hemos tratado de esclarecer, la invención fantástica de historias polarizadas por un yo es tan antigua como la propia actividad onírica, y en parte mantiene analogías con los sueños. Podría resultar de gran interés promover un estudio sobre las relaciones entre los sueños y la autoficción fantástica. En este sentido, nos atreveríamos a conjeturar que la autoficción fantástica en la cultura occidental supone un sustituto estético-lúdico a la sistemática negación a tomar conciencia de nuestra interioridad menos racional y la tendencia a apartar nuestros sueños de la realidad objetiva, a diferencia de otras culturas más primitivas, como las amerindias, que “consideran que las peripecias del sueño prolongan las de la vigila” (Augé 1998: 16-17). La autoficción fantástica, en este sentido, sería para el autor una forma de continuar su propia existencia o, incluso, crear una nueva y más intensa.

La memoria es ficcionalizante, como sostiene Paul John Eakin (1985), y todo acto de recordar (con el apoyo del olvido y la imaginación) implica una reinención de la realidad, parecido a “releer” la propia vida. Los sueños y los recuerdos, que forman parte de la experiencia vital, al ser trasladados a un relato de memorias, conforman una suerte de autobiografía fantástica, que algunos autores han llevado hasta sus máximas consecuencias. Imaginarse a

sí mismo en un relato fantástico es un acto tan natural como el proceso de rememoración. Pero hemos también descubierto que en ocasiones la autofabulación no se produce en una mirada retrospectiva sino orientada al presente o incluso anticipatoria. Algunos autores se ciñen al presente y escriben lo que les ocurre (lo que les pasa por la cabeza también) mientras están escribiendo, solapando el momento de la escritura al de la acción, lo que justifica que la metaficción y la autoficción estén tan estrechamente relacionadas. En efecto, si un escritor autoficcionaliza y escribe sobre sí mismo, también incluirá sus propias obras, como sucede en Borges o Bellatin, autor este último cuyas novelas establecen un constante diálogo. Las conexiones en la obra de Bellatin son incesantes, construyendo circuitos por los que fluyen referencias en todas direcciones. Estos juegos metaficcionales, como las puestas en abismo, suponen una de las muchas estrategias que se generan en la autoficción, y en concreto, en la autoficción fantástica, liberan más si cabe las posibilidades argumentales.

También, el relato autoficcional moderno puede prefigurar un futuro en forma de relato de ciencia-ficción, ensoñación premonitoria o probabilidad en la que el autor imagina una vida alternativa a la vida real en clave fantástica. O una realidad alterna en la que el yo se ha bifurcado y vive una existencia alternativa. En general, a pesar de las diferencias temáticas, estilísticas o formales de estas obras se advierte en ellas un sentido libérrimo de la imaginación, un giro rupturista y escaso compromiso con una literatura realista. Por otra parte, no hemos encontrado ninguna obra que urda tramas autoficcionales de carácter fantástico teniendo en cuenta un fenómeno como el de las redes sociales, la realidad virtual o las nuevas tecnologías. Historias en



las que el "yo digital" sea protagonista. Nuestra relación con las nuevas formas digitales de comunicación y socialización ha provocado un cambio de paradigma en nuestra sociedad y también en el desarrollo de nuestro autoconcepto. Los individuos, a través de las redes sociales, construyen yoes virtuales, avatares pseudoautobiográficos con los que entablan relaciones e interactúan en entornos paralelos a la realidad física: blogs, Facebook, chats, foros, por nombrar los que capitalizan más usuarios. Quizá sería interesante preguntarse sobre el devenir de estos fenómenos en relación a la construcción del yo y, sobre todo, esperar que en el futuro obras de carácter fantástico aborden esta temática, por lo demás, explorada por la novelística de ciencia-ficción desde hace ya décadas.

Para rastrear este fenómeno desde sus orígenes nos hemos preocupado de enumerar a sus precursores y hemos podido trazar una línea de autores dispares que une, por vez primera, a Luciano de Samósata con Mario Bellatin, pasando por Borges, Philip K. Dick, Cărtărescu y Gérard de Nerval. Un nutrido muestreo de autores heterogéneos que han construido sus ficciones fantásticas, oníricas o antirrealistas desde la articulación de un yo narrador que asimilaba la identidad del propio autor, pero que en el mundo diegético acaba desfigurada o caricaturizada. Los primeros autores que autoficcionalizan con relatos fantásticos producen obras precarias en cuanto a la imbricación del yo y la ficción, en las que su autoproyección es todavía débil. En el estudio de estos precursores hemos detectado algunas singularidades. Si en un inicio, con Dante o Luciano de Samósata como pioneros, los efectos fantásticos estaban más diluidos (en Dante por la intencionalidad alegórica y poética, en el autor sirio por su desmedido tono burlón y paródico), la vía de lo auto-fantástico ya

comenzaba a definirse y se asentaban las bases de la “gran literatura fantástica del yo” que alcanzaría en Borges su punto álgido. Es entonces cuando el neofantástico, *postkafkiano*, que toma al hombre como objeto central de lo fantástico, según Sartre, toma el relevo de la literatura fantástica tradicional. Recordemos en este sentido que Franz Kafka dotaba a los personajes de sus fábulas con identidades borrosas pero que los vinculaba consigo mismo: Joseph K. o simplemente, señor K., letra con la que el lector no puede evitar evocar al propio Kafka, aunque esta vinculación identitaria responda más a sugerencia tangencial, simbólica, que a una apelación a lo autobiográfico, o como explicaban Deleuze y Guattari en su famoso ensayo sobre el autor checo, “K no será un sujeto sino *una función general que se multiplica en sí misma*” (1978: 122). Sartre opinaba que la nueva formulación de lo fantástico, desde Kafka y poco después con Blanchot, consistía en retornar a lo humano, y pasaba por tematizar al hombre (en cuanto individuo dotado de una identidad propia). Así, el relato fantástico no era sino “la manera entre cien de devolverle su propia imagen” (Sartre 1960: 99). El hombre se encuentra en lo fantástico, nos dice Sartre. Entonces, ¿no es la autoficción fantástica un procedimiento natural para encontrarnos (el autor se encuentra y nosotros con él) con una versión nuestra fantasmal, contradictoria, simulacral, proyectando nuestro yo desde la fenomenología de lo imposible?

Las fórmulas del relato fantástico clásico habiendo quedado, en parte, periclitadas, abren paso a ese nuevo rubro de literaturas híbridas en las que lo cotidiano y lo realista conviven con lo terrorífico y lo inexplicable. El terror inherente al relato fantástico no reside ya en criaturas de otra dimensión lovecraftiana sino que lo enfrentamos y lo hallamos en los pliegues de nuestro

propio mundo cotidiano (nuestro hogar, las personas que conocemos), nuestro mundo interior (la mente, la identidad, los sueños) y, en definitiva, en nosotros mismos (el yo). La realidad es cada vez más confusa y no precisa un contrapunto mágico para ser explorada. Los mundos fantásticos y los reales se fusionan, las fronteras se han diluido, la narración actúa como un artefacto especular, y los sueños y la ficción reclaman su parcela de *realidad* en la matriz original que los engendró. Por otro lado, la figura del autor avanza, renace y pasa a formar parte del texto narrativo como elemento funcional intradieгético.

Son muchos los registros y géneros que definen las autoficciones fantásticas. Aquí hemos detectado, además de los relatos de factura puramente fantástica, otros géneros partícipes. Los relatos autoficcionales que hemos recogido y examinado aquí están marcados, en su mayoría, por el dominio de uno o varios de los siguientes rasgos. **La ironía:** Luciano, Bergerac, Gonzalo Suárez, César Aira. **La reflexión seudocientífica o de ciencia ficción:** Philip K. Dick, Luciano, César Aira. **La introspección poética:** Dante, Dalia Rosetti, Francisco Umbral. **El cuestionamiento de los límites entre realidad y fantasía:** Borges, Mircea Cărtărescu, Mario Bellatin. **Lo inhumano o grotesco:** Bellatin, Aira. **La experiencia de la locura:** August Strindberg, Nerval, Philip K. Dick. **Los estados oníricos o alucinatorios:** Cărtărescu, Rosetti, Pedro Luis Alarcón, Borges, Bellatin. Como se puede ver estos rasgos no son excluyentes, y una misma fantasía puede participar del relato onírico y del horror, como es el caso del cuento de Pedro Luis Alarcón, “Entonces la biblioteca”; o de la ciencia-ficción y la ironía, como *El congreso de literatura*, de César Aira sin perder su horizonte autoficcional. Estos rasgos no limitan, por tanto, la autoficcionalidad o la fantasticidad de los relatos, sino que más bien

los enriquecen y ensanchan. Los recogemos aquí para desplegar un mapa general que comprenda los autores y obras estudiadas, y que muestre, de paso, la riqueza de registros que comportan estas ficciones. En este sentido, ha resultado interesante analizar binomios peculiares como el de la ciencia-ficción y el yo; el relato autobiográfico y la fantasía; o textos humorísticos y/o grotescos definidos por su naturaleza autoficcional.

En las obras de César Aira o Mario Bellatin, los autores traspasan las categorías de realismo o fantástico, anulando las viejas dicotomías genéricas y proponiendo una nueva forma de escritura centrada en su procedimiento, una literatura más allá de la propia condición literaria como producto acabado. “Literaturas postautónomas”, según la definición de Josefina Ludmer, escrituras que atraviesan la frontera de la literatura, en las que la noción de realismo se reformula, y entre otras cosas se finiquita la diferenciación entre realidad y ficción; se diluyen entonces las fronteras y se da cabida a lo virtual, y también a lo mágico y lo fantasmático. Ludmer acuña el término “realidadficción”, una “realidad que no quiere ser representada o a la que le corresponde otra categoría de representación” (Ludmer 2007). No es nuestra intención recurrir a más neologismos pero nos ha parecido interesante pensar en esta dimensión anti-mimética de los relatos de nuestros principales autores, Bellatin y Aira, en los que la realidad no se presta a ser representada con facilidad, reclamando una nueva formulación con la que poder ser definidos. Bellatin y Aira se valen de los mecanismos de la autoficción para violentar los límites entre realidad y fantasía, problematizar las nociones (cada vez más caducas) de texto, ficción, autobiografía o veracidad, y además para ficcionalizar sus delirios desde el yo, adhiriéndose a una poética de la *incoherencia coherente*, en los que la

instancia retórica del yo es uno más de los mecanismos con los que estas fronteras entre realidad extratextual y ficción se cuestionan. Esta intrusión del autor en la trama fantástica complejiza los relatos, y los resignifica, los dota de una dimensión inusual, ya que imbricando el sustrato autorreferencial del narrador (un ser de carne y hueso, que normalmente en primera persona nos cuenta un hecho fantástico) y la propia peripecia del relato fantástico, se logra potenciar los efectos del propio relato a la vez que se multiplican las interpretaciones.

Tener en cuenta el recurso de la ironía es esencial para entender las posturas de estos dos autores. Sus textos esbozan esa “sonrisa seria” de la que habla Aira y se deslizan por la resbaladiza frontera de lo real y lo grotesco con total libertad. Con César Aira entramos en un mundo circense, burlesco, en el que la realidad se amplifica, se hiperboliza hasta perder su significado. Una realidad inquietante que busca sus raíces en lo grotesco-satírico. Todo “es lo que parece”, es decir, la metáfora se materializa, el yo fantástico se hace “real”, los signos de una hiperrealidad alienante se constituyen elementos de un simulacro que anula los principios básicos de realidad. La ironía bellatiniana, por otra parte, está menos al servicio de la broma que de la burla a la propia realidad, y la sonrisa amable y burlona que subyace en todo Aira es en Bellatin una “risa oscura”, cínica, incluso satánica, como señala Wolfgang Kayser respecto a la obra de El Bosco. La exageración y la deformación grotesca condiciona el relato y lo fantástico-horroroso y lo cotidiano se establecen a un mismo nivel diegético. Así, nos parece este último autor un colofón interesante en la trayectoria de las fantasías del yo. Si en los relatos de terror primitivos o clásicos se contemplaba al monstruo como un ser extraño y ajeno al yo, en

Bellatin lo monstruoso se emancipa de la otredad para acercarse, para anexionarse a la identidad del propio autor, transformando lo grotesco, en tanto horroroso y deforme, en parte de su propia identidad, de su propio yo.

Por último queremos interrogarnos sobre el devenir de este fenómeno, arriesgar una conjetura respecto al futuro de la autoficción fantástica. Es cierto que la literatura fantástica, como hemos constatado, parece experimentar un auge. En España, el premio Alfaguara más reciente ha sido otorgado a una distopía firmada por Ray Loriga: *Rendición* (2017). El último premio Nobel de Literatura, me entero mientras escribo estas líneas, ha recaído en Kazuo Ishiguro, un autor que, según declaran en la Academia Sueca “ha descubierto el abismo bajo nuestro ilusorio sentido de conexión con el mundo”. En efecto, novelas como *Los inconsolables* (1995), *Nunca me abandones* (2005) o *El gigante enterrado* (2017) son de factura fantástica o están regidas por un ilusionismo imbuido por elementos de la ciencia-ficción, lo que augura un futuro esperanzador para el género fantástico. La literatura autoficcional, por el contrario, significó un balón de oxígeno para la literatura del siglo pasado, cuyas fórmulas parecían gastadas, pero a día de hoy da la impresión de haber tocado fondo y son ya muchos los críticos (incluidos estudiosos como Manuel Alberca (2017), quien en su último libro opina que la autoficción es una etapa pasajera de la autobiografía que ya está superada) los que admiten un hastío, y una excesiva proliferación de obras que se esconden bajo las fórmulas de la autoficción para convocar un público lector ávido de autorreferencias a la vida íntima y privada de sus autores. Disentimos de esta opinión ya que, como hemos sostenido a lo largo de nuestro estudio, tenemos la certeza de que la literatura del yo, no solo como fórmula retórica, también como escritura

autoconsciente de sí misma y por tanto atenta a la paradoja de un yo cambiante –ya Montaigne era consciente de este tránsito del yo– no pasa exclusivamente por el monótono dominio de lo factual y lo autobiográfico, y siempre habrá un autor que se use a sí mismo como material literario en textos fantásticos, para inventarse una identidad y “vivir” la ficción que le brinda la literatura de imaginación.

Recordemos ya de paso la diferencia sustancial entre literatura autobiográfica y literatura autoficcional. La primera sí que compromete de un modo rotundo la identidad del autor y promete una “verdad” referencial, ya que se basa en los principios de identidad y veracidad. Sin embargo, el ámbito de la autoficción es más elástico y ambiguo, y la figura del autor es un mero recurso cuya retórica se basa más en el engaño (proyección aumentada, desfiguración, autorretrato ficticio, invención hiperbólica) que en la realidad. Es decir en inventar una existencia ficticia y no en testimoniar la real. Además, hemos observado que la autoficción funciona como un artefacto experimental que legitima la indagación identitaria, cuestiona los límites entre realidad y ficción y amplifica las resonancias del espectro novelesco hasta límites insospechados valiéndose de procedimientos y técnicas como la puesta en abismo, la especularidad, la fragmentación, las máscaras fictivas del autor-narrador u otros juegos que implican un intercambio constante entre realidad y ficción. Es importante subrayar su dimensión y vocación experimental y lúdica, porque es en esta particularidad donde creemos que, por minoritaria que la autoficción fantástica sea en el futuro, siempre existirá un margen para innovaciones y proyectos que busquen romper con las etiquetas antiguas, que traten de desligarse de la narrativa lineal y de la impersonalización del narrador y/o

personaje novelesco. En este sentido lo que sí creemos es que la autoficción del futuro pasa por emanciparse completamente de los discursos autobiográficos y apropiarse de otros distintos, en forma de géneros diversos, como la narrativa fantástica, los discursos cinematográficos, las series de televisión, el teatro o las performances artísticas. En esta misma línea opina Ana Casas en un reciente monográfico dedicado al género:

Si bien creemos prácticamente agotada la reflexión en torno a las relaciones entre la autobiografía en sentido estricto y la autoficción –aquella que Serge Doubrovsky inaugurara en 1977–, estamos, en cambio, convencidos de que la confluencia de la autorrepresentación –cada vez más habitual en las producciones artísticas de todo tipo– y del diálogo intermedial puede abrir nuevas vías de trabajo desde las que examinar las obras de hoy (Casas 2017: 10).

Vicente Luis Mora opina que el futuro de esta fórmula narrativa pasará por sustituir el narcisismo por discursos en los que el autor ironice sobre sí mismo (Mora 2013: 140). Nuestra opinión es que este fenómeno de miniaturización del autor y de autoironía ya comenzó a producirse hace algún tiempo, como hemos demostrado al comentar las obras de César Aira de los años 90 y otras más recientes, de signo similar, de autores como Mario Bellatin o Dalia Rosetti. Entonces, ¿cuál es el futuro de la autoficción fantástica y de la teoría literaria que de ella se habrá de ocupar? Se trata de un asunto espinoso y resultan difíciles de predecir los derroteros de las prácticas literarias que predominarán en los próximos años. Colonna, quien alude a su vinculación con la ancestral tendencia humana a fabular para demostrar la vigorosidad de la



autoficción, no se explica cómo hoy día no es más frecuente esa autofabulación fantástica (Colonna 2004: 34). Pero a nosotros, a pesar de que junto a él creemos que su fuerza radica en ese origen atávico, es decir, en la propensión del hombre a autofabular en clave fantástica, sí entendemos que consiste en un ejercicio complejo y que precisamente por eso mismo pocos son los autores que se acogen a sus fórmulas de extrañamiento autofigurativo. En este sentido, una de las formas literarias más arriesgadas y, quizá por eso, poco transitadas, pasa por esta autorrepresentación antirrealista, grotesca e imaginaria en la que el autor crea lazos entre autobiografismo y fantasía, haciendo confluír en un mismo proyecto su propia identidad con elementos extraídos de mundos imposibles, de los sueños y de la propia literatura fantástica. Como hemos demostrado tras el análisis de diversas obras, el novelista encuentra en la autoficción fantástica un terreno fecundo para “construir” avatares de sí mismo, como en una mesa de laboratorio desquiciante, y practicar un juego de máscaras, un narcisismo atemperado por las instancias de la irrealidad ficcional, en el que no se compromete autobiográficamente, pero que le permite estampar su rúbrica personal sin sonrojarse, a la vez que fantasear, crear una obra más allá de los dominios y limitaciones de la realidad.

Hasta el momento, en comparación a las autoficciones biográficas, son escasas las obras que participan de esta tendencia fantástica del yo y quizá siga siendo así durante muchos años. Pero entendemos que a lo largo de la historia se ha mantenido (y en el futuro se mantendrá) el interés por autoficcionalizar desde lo imposible y, al igual que la literatura fantástica se renueva constantemente con fórmulas arriesgadas que dialogan con la realidad

de su presente y que, por tanto, responden a cada momento histórico, la autoficción fantástica también se habrá de adaptar a la época en que sus autores vivan y, aun en contadas ocasiones, nuevas obras y distintas propuestas habrán de ver la luz. Quizá, como decimos, y ya nos apresuramos a poner un punto final, siga siendo minoritaria esta tendencia ficcional del yo, pero estamos convencidos de que siempre aparecerán obras de esta índole. Sueños literarios en cuyo epicentro el autor es un personaje de sí mismo, un avatar que se encuentra ofreciendo el testimonio inusual de su vida imaginaria.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 10.1. FUENTES PRIMARIAS

#### CÉSAR AIRA

AIRA, César (1997), *Emá, la cautiva*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2000), *El juego de los mundos (novela de ciencia ficción)*, La Plata, Ediciones del Broche.

\_\_\_\_\_ (2001), *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2002), *Varamo*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2003[1992]), *El volante*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

\_\_\_\_\_ (2004), *Madre e hijo*, Buenos Aires, Bajo la luna.

\_\_\_\_\_ (2004b [1994]), *El bautismo*, Barcelona, Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (2005), *Cómo me reí*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

\_\_\_\_\_ (2006[1992]), *El llanto*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2006[1993]), *Cómo me hice monja*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2004 [1994]), *La costurera y el viento*, Buenos Aires, Ediciones Era.

\_\_\_\_\_ (2005), *Yo era una niña de siete años*, Buenos Aires, Interzona.

\_\_\_\_\_ (2011[2004]), *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona.

\_\_\_\_\_ (2012[1997]), *El congreso de literatura*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2013), "El espía", "El cerebro musical", en id., *Relatos reunidos*, Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2013b[2011]), *El mármol*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera.

\_\_\_\_\_ (2007[1998]), *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, Barcelona, Literatura Random House.

\_\_\_\_\_ (2014), *Artforum*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

\_\_\_\_\_ (2014b), *Continuación de ideas diversas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

\_\_\_\_\_ (2014), *Biografía*, Buenos Aires, Mansalva.

### **PEDRO LUIS ALARCÓN**

ALARCÓN, Pedro Luis (1985), *Juego de espejos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar.

### **MAX BEERBOHM**

BEERBOHM, Max (1920), *Seven Men*, London, William Heinemann.

### **MARIO BELLATIN**

BELLATIN, M. (2013), *Flores*, en id., *Obra reunida 1*, Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2013b), *Gallinas de madera*, Madrid/México, Sexto Piso.

\_\_\_\_\_ (2014), *Disecado, El gran vidrio, El libro uruguayo de los muertos*, en id., *Obra reunida 2*, Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2017), *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*, Madrid, Alfaguara.

### **CYRANO DE BERGERAC**

BERGERAC, Cyrano (2011[1657]), *El otro mundo: Los estados e imperios de la luna. Los estados e imperios del sol*, Madrid, Ediciones AKAL.

### **JORGE LUIS BORGES**

BORGES, Jorge Luis (1980), *Siete noches*, México, Fondo de cultura económica.

\_\_\_\_\_ (1984), “El Aleph”, “El otro”, “El Zahir”, en id., *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.

\_\_\_\_\_ (1987[1976]), *Libro de sueños*, Barcelona, Siruela.

\_\_\_\_\_ (1997), “Veinticinco de agosto, 1983”, en id., *La memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1998[1925]), *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (2001[1975]), “El libro de arena”, en id., *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial.

BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina (ed.) (2015[1940]), *Antología de la literatura fantástica*, Madrid, Edhasa.

### **MIRCEA CĂRTĂRESCU**

CĂRTĂRESCU, Mircea (2010[1996]), *Cegador*, Madrid, Funambulista.

\_\_\_\_\_ (2017[2015]), *Solenoides*, Madrid, Impedimenta.

### **JULIO CORTÁZAR**

CORTÁZAR, Julio (1975), *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, México, Libros de Excelsior.

### **DANTE ALIGHIERI**

DANTE, Alighieri (1993[1342]), *Divina comedia*, Madrid, Cátedra.

### **PHILIP K. DICK**

K Dick. Philip (2017[1981]), *Valis*, Barcelona, Minotauro.

### **JUAN JOSÉ MILLÁS**

MILLÁS, Juan José (1990), *Volver a casa*, Barcelona, Ediciones Destino.

### **GÉRARD DE NERVAL**

Nerval, Gérard. (1980 [1855]), *Aurelia*, México, La nave de los locos.

### **CARMEN M. GAITE**

MARTÍN GAITE, Carmen (1999), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino.

## **DALIA ROSETTI**

ROSETTI, Dalia (2016), *Sueños y pesadillas*, Buenos Aires, Mansalva.

## **LUCIANO DE SAMÓSATA**

SAMÓSATA, Luciano (1998), *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza Editorial.

## **AUGUST STRINDBERG**

Strindberg, August (2001[1897]), *Inferno*, Madrid, Valdemar.

## **GONZALO SUÁREZ**

SUÁREZ, Gonzalo (1980), "Gorila en Hollywood", en id., *Gorila en Hollywood*, Madrid, Planeta.

## **GONZALO TORRENTE BALLESTER**

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1994 [1983]) *Dafne y ensueño*, Barcelona, RBA.

## **FRANCISCO UMBRAL**

UMBRAL, Francisco (1980), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo*, Madrid, Planeta.

## **MANUEL VILAS**

VILAS, Manuel (2012), *Los inmortales*, Barcelona, Alfaguara.

## **10.2. FUENTES SECUNDARIAS**

AIRA, César (1993), "Ars narrativa", Comunicación leída en la Segunda Bial de Literatura Mariano Picón Salas, en Mérida, Venezuela, septiembre de 1993.

\_\_\_\_\_ (2000b), "La nueva escritura", en *Boletín/8 del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 165-170.

(2001b), "Particularidades absolutas", en *Revista Nueve Perros Año1, nº 1*, Rosario, pp. 31-39.

ALARCÓN, Ignacio (2005), "La muerte del otro: Autoficción, otredad y muerte en Juegos de espejos de Pedro Luis Alarcón", *Actas Electrónicas del Quinto Simposio de Español Saint Louis University*, Madrid Campus, 13 de marzo de 2015. (Versión digital <https://www.slu.edu/Documents/Madrid/academics/conferences/actas-5-simposio.pdf> ).

ALAZRAKI, Jaime (1984), "Jorge Luis Borges", en ROY, Joaquín (comp.), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid, Castalia, pp. 34-76.

\_\_\_\_\_ (2001), "¿Qué es lo neofantástico?", en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 265-282.

ALBERCA, Manuel (2003), "La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*", en SOUBEYROUX, Jacques (ed.) *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, pp. 329-338.

\_\_\_\_\_ (2005), "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del CILHA*, 7-8, sin mes, pp. 115-127.

\_\_\_\_\_ (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva.

\_\_\_\_\_ (2012), "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50, pp. 3-24.

\_\_\_\_\_ (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.

ALFIERI, Carlos (2008), *Conversaciones: entrevistas con César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater* (Vol. 1008), Buenos Aires, Katz Editores.

ALSINA CLOTA, José (1998), "Introducción", en SAMÓSATA, Luciano (1998) *Obras I*, Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ PERELÉTEGUI, Gonzalo (2009), "Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester", en LÓPEZ PELLISA, Teresa, & MORENO SERRANO, Fernando Ángel (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, p.p.319-329.

AMÍCOLA, José (2008), "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", *Olivar*, 9(12), 191-207.

\_\_\_\_\_ (2012), *Estéticas bastardas*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

ARÁN, Pampa O. (1999), *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid, Tauro Producciones.

ARFUCH, Leonor (2007), *El espacio biográfico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ARROYO REDONDO, Susana (2011), *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, Madrid, Universidad de Alcalá. Tesis doctoral.

AUDRAN, Marie (2014), "Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio)", *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (11). (Versión digital: <https://amerika.revues.org/5310> )

AUGÉ, Marc (1998), *La guerra de los sueños: ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona, Editorial Gedisa.

BACHELARD, Gastón (1997), *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BAJTÍN, Mijail (1998), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.



- \_\_\_\_\_ (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- BARRENECHEA, Ana María (1982), “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Revista iberoamericana*, vol. 48, no 118, pp. 377-381.
- BARGALLÓ, Juan (1994), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar.
- BARTHES, Roland (1972), *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos.
- \_\_\_\_\_ (1988), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1996), *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- BELL, Daniel (1996), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, et al. (2015), “Raros y no fantásticos en la literatura uruguaya. Los casos de Felisberto Hernández y Marosa di Giorgio”, en Inés Ordiz Alonso-Collada & Rosa María Díez Cobo (coords.) *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León, Universidad de León, pp. 87-97.
- BERGHE, Kristine Vanden (2012), “Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira/Portrait of the author like postmodern subject and writer autoficcional in *Cómo me hice monja* by César Aira”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Vol. 41). Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pp. 265-276.
- BLANCHOT, Maurice (1997), *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Ediciones Caldeón.

BLOOM, Harold (2002), *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2005), *Novelists and novels*, Philadelphia, Chelsea House Publisher.

BOURDIEU, Pierre (1989), "La ilusión biográfica", *Historia y Fuente Oral*, Nº 2, pp. 27-33.

BRAVO, Víctor Antonio (1988), *La irrupción y el límite*, México D.F, Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_ (1987), *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

BRETON, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta.

BRITO, Cristián (2005), "Las serpientes de César Aira", *Crítica*. Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte, octubre 2005.

(Versión digital <http://critica.cl/literatura/las-serpientes-de-cesar-aira>).

BUDASSI, Sonia (2012), "Mario Bellatin y el engañoso mito de autor. Una impostada seducción", *Diario Perfil*, 5 de mayo 2012. (Versión digital <http://archive.li/EJzRT>).

CABALLÉ, Anna (2017), "Cansados del yo", *El País*, 6 de enero 2017. (Versión digital [https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html))

CALLE, Sophie (2003), "La filature", *Revista poética Almacén*, 15 marzo 2003. (Versión digital <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html> ).

CALABUIG, Ernesto (2013) "Reseña a *Cuentos Reunidos*. César Aira", *El Cultural*, 29 de marzo de 2013. (Versión digital <http://www.elcultural.com/revista/letras/Relatos-reunidos/32563> ).

- CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- CARRIÓN, Jorge (2009), "Golpes de efecto", *ABCD las artes y las letras*. nº 887, 24 de enero de 2009.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1999), "El sujeto como sistema", Séptimas Conferencias Aranguren, 1998.
- CAMPBELL, Joseph (1991), *Las máscaras de dios. Mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CASAS, Ana (2010), "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en TORO, Vera, SCHLICKERS, Sabine & LUENGO, Ana (eds.) (2010), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. pp. 11-122.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2012), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2014), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana /Vervuert.
- \_\_\_\_\_ (2015). "Fantástico y autoficción: un binomio (casi) imposible", en Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano (eds.), *Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, pp. 85-94.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2017), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana /Vervuert.
- \_\_\_\_\_ (2018), "Pensar lo real desde la autoficción", *Cuadernos hispanoamericanos*, 1 de enero de 2018. (Versión digital <https://cuadernohispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/>).

CASTILLO GARCÍA, María Esther (2016), "Los egos de Mario Bellatín en *El libro uruguayo de los muertos*. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días", *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, nº 39, Año X, enero 2016. (Versión digital <http://otrolunes.com/39/este-lunes/los-egos-de-mario-bellatin-en-el-libro-uruguayo-de-los-muertos/> ).

CATELLI, Nora (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Editorial Lumen.

CECILIA, Juan Herrero (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Vol. 31. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.

CERCAS. Javier (1993), *La obra literaria de Gonzalo Suárez [Microforma]*, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.

CHEVRIER, Jean-François (2014), *Formas biográficas. Construcción y Mitología Individual*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Siruela.

CHEJFEC, Sergio (2015), *Últimas noticias de la escritura*, Zaragoza, Editorial Jekyll & Jyll.

CHIVU, Marius (2017), "Posfacio. La dimensión solenoide" en Cărtărescu, Mircea (2017), *Solenoide*, Madrid, Impedimenta.

COLANZI, Liliana (2014), "En los márgenes: versiones de lo normal en *Flores*", en Raggio Miranda, Salvador (2014) (Coord.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatín*, Lima, Altazor.

COLONNA, Vincent (1989), *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (microfichas nº 5650), Lille, ANRT: 34. Tesis doctoral. (Versión digital: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> ).

\_\_\_\_\_ (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.

\_\_\_\_\_ (2012), "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)" en CASAS, Ana (2012), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.

- CONTRERAS, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- \_\_\_\_\_ (2006), "César Aira, la estricta ética de la invención", *Ínsula*, 71, pp.19–22.
- CORRAL, Wilfrido H. (2015), "Prólogo. Cómo escribir sucintamente sobre un nuevo escritor 'raro'", en LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (2015), *Mario Bellatin, El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, (Cuadernos de América sin nombre, 37), Alicante, Universidad de Alicante.
- COTARELO, Ramón (2011), "Estudio preliminar" en BERGERAC, Cyrano (2011[1657]), *El otro mundo: Los estados e imperios de la luna. Los estados e imperios del sol*, Madrid, Ediciones AKAL.
- CUCURTO, Washington (2007), "¿Por qué hay que leer a Dalia Rossetti?", *Eloísa Cartonera*, página web. (Versión digital <http://eloisacartonera.com.ar/archivo.html>).
- DARRIEUSSECQ, Marie (1997), "Je de fiction", *Le Monde*, 27 de enero de 1997.
- \_\_\_\_\_ (1996), "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*: 107, (septiembre), pp. 369-380.
- DE MAN, Paul (1991), "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 113-117.
- DECOCK, Pablo (2007), "El transrealismo en la narrativa de César Aira", en FABRY, Geneviève & CLAUDIO, Canaparo (eds.) (2007), *El enigma de lo real: las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. New York, Peter Lang, pp. 157-168.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*, Suiza, Peter Lang.
- \_\_\_\_\_ (2015), "El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. Vol. 3, n. 1, pp. 15-28.

- DEL POZO, Alberto (2006), "Borges y las escrituras del yo", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* (Versión digital <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3201/1397>).
- DELEUZE, Giles & GUATTARI, Félix (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México D.F., Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Rizoma:(introducción)*, Valencia, Pre-textos.
- DICK, Philip Kindred (1995), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage.
- DO ROSARIO, Johana (2017), "La inseguridad ontológica en Philip K. Dick", *Revista Quimera* 404, pp. 22-27.
- DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido (comp.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- DOLEŽEL, Lubomir (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor.
- DONOSO MACAYA, Ángeles (2011), "'Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción' o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio*", *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana* Vol. 40, No. 1 (Mayo 2011), pp. 96-110.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, París, Galilée.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Autobiographiques*, París, PUF.
- DUARTE, Pablo (2009), "El misterioso señor Aira", *Diario La Nación*, 28 de noviembre de 2009. (Versión digital <http://www.lanacion.com.ar/1203745-el-misterioso-senor-aira> ).
- EAKIN, Paul John (1985), *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, New Jersey, Princenton University Press.

\_\_\_\_\_ (1994), "Prólogo", en LEJEUNE, Paul (1994), *El pacto autobiográfico y otros artículos*, Madrid, Megazul.

\_\_\_\_\_ (1994b), *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul.

ELIADE, Mircea (2009), *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Kairós.

ESTRÍN, Laura (1999), *César Aira: el realismo y sus extremos: ensayo*, Buenos Aires, Ediciones del Valle.

FABRY, Geneviève & CLAUDIO, Canaparo (eds.) (2007), *El enigma de lo real: las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. New York, Peter Lang.

FERNÁNDEZ, Ana Alonso (2004), *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine* (Vol. 59), Kassel, Edition Reichenberger.

FERNÁNDEZ, Nancy P. (2005) *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tesis doctoral. (Versión digital <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.194/te.194.pdf> ).

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2013), "Lo fantástico en Hispanoamérica, de Elton Honores (ed.)", [Reeseña de libro], Brumal. *Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Vol. I, 1, pp. 158-162.

FORNET, Jorge (2007), *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FRANKEN, Clemens (2003), "Jorge Luis Borges y su detective-lector", *Literatura y lingüística*, (14), p.p. 93-111. (Versión digital <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112003001400006> ).

FREUD, Sigmund (1992), "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, 9, pp. 123-135.

\_\_\_\_\_ (1992b), "Lo ominoso", en *Obras completas*, 17, pp. 215-252.

FRYE, Northrop (1990), *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press.

GALINDO, Maritza J. Alexandra Saavedra (2015), *Autoficción y Metaficción en la obra de César Aira: Una propuesta sobre la ruptura de géneros*, Ciudad de México, UNAM. Tesis doctoral.

GARCÍA, Mariano (2006), *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

\_\_\_\_\_ (2017), "Textoplasma: la imagen como fantasma de la escritura en la obra de Mario Bellatin", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 27, p. 56-66. (Versión digital <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1539> ).

GARCÍA DÍAZ, Teresa (2006) (coord.), "Auto-ficción: César Aira clown", en id., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

GARCÍA GUAL, Carlos (1998), "Introducción" en SAMÓATA, Luciano (1998), *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza Editorial.

GASPARINI, Philip (2001) "Autofiction vs autobiographie", *Tangence*, nº 97, p. 11-24. (Versión digital <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar/> ).

\_\_\_\_\_ (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil.

\_\_\_\_\_ (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil.

GENETTE, Gerard (1989), "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

\_\_\_\_\_ (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

\_\_\_\_\_ (2004), *Metalepsis*, Barcelona, Lumen.

GIL GUERRERO, Herminia (2008), *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.



- GIORDANO, Alberto (2008), *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2015), "Introducción", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. 3, n. 1, pp. 9-14.
- \_\_\_\_\_ (2015), "Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración" de Pablo Decock" [Reseña de libro], *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. Vol. 3, n. 1, pp. 15-28.
- GÓMEZ, Sonia (2015), "Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. Vol. 3, n. 1, pp. 155-169.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1942), *Gérard de Nerval*, Madrid, Ediciones de la Gacela.
- GÓMEZ BARRANCO, Salvador (2014), "La fiesta de la autoficción en las novelas de Manuel Vilas", *LL Journal*, 9(2). (Versión digital <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/gomez-barranco-texto/> ).
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978), *Conversaciones con Cortázar* (No. 3), Barcelona, Edhasa.
- GRECO, Bárbara, & CARBALLO, Laura Pache (eds.) (2014), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid, Biblioteca nueva.
- GUSTAVO LÓPEZ, Luis Sagasti (2007), "Una entrevista inédita con César Aira: soy un defensor a ultranza de la alta cultura", *Diario Perfil* (Argentina), 7 de octubre de 2007. (Versión digital <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0196/articulo.php?art>).
- HERNÚÑEZ, Pollux (2012), *La prehistoria de la ciencia ficción*, Madrid, Rey Lear.
- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena (2007), *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent*

Colonna, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. Tesis doctoral.  
(Versión digital:

<https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>).

HUME, David (2001), *Tratado sobre la naturaleza humana*, Albacete, Servicio de Publicaciones Diputación de Albacete.

IBAÑEZ, Andrés (ed.) (2016), "Prólogo", en VVAA, *A través del espejo*, Madrid, Atalanta.

ISER, Wolfgang (1997), "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 43-65.

JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogo Editora.

JARQUE, Fietta (2007), "Entrevista a Mario Bellatin, Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico", *El País*, 9 de junio de 2007. (Versión digital [https://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html) ).

JASINSKI, Isabel (2015), "La ficción como cuerpo en *Disecado* de Mario Bellatin", *Orillas. Rivista D'ispanistica*, nº 4. (Versión digital [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/04\\_07jasinski\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/04_07jasinski_rumbos/) ).

JIMÉNEZ, Alfonso Martín (2016), "Mundos imposibles: autoficción", *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 161-195.

JUNG, Carl Gustav (1997), *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Paidós.

KUNDERA, Milan (2012), *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.

KAYSER, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros.

- LACAN, Jacques (1948), "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*, vol. 1, Barcelona, Biblioteca Nueva.
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- LAFON, Michel, BREUIL, Cristina, REMÓN-RAILLARD, Margarita (eds.) (2005), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série.
- LECARME, Jacques (1993), "L'autofiction: un mauvais genre?", *RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, (6), p.p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- LEMUS, Rafael (2004), "Mario Bellatin: el diálogo silencioso", *Fractal*, 34. (Versión digital <http://www.mxfractal.org/F32Lemus.html> )
- LICATA, Nicolas (2016). "Borrar el recuerdo para contarlo mejor: una lectura en clave neofantástica de *Los topos*, la autoficción de Félix Bruzzone", *II Congreso Internacional de Jóvenes investigadores. Mundo Hispano: Cultura, arte y sociedad, Universidad de León*, León 25 y 26 de mayo de 2016. (Versión digital: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/205297>).
- LIPOVETSKY, Gilles (2000), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- LLOPIS, Rafael (1981), *Antología de cuentos de terror*, Madrid, Alianza Editorial.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (2015), *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, (Cuadernos de América sin nombre, 37), Alicante, Universidad de Alicante.

- LUDER, Josefina (2007), "Literaturas postautónomas", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 17. (Versión digital <http://www.lehman.edu/faculty/quinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm> ).
- LUKÁCS, György (2016), *Teoría de la novela*, Barcelona, Penguin Random House.
- MACHEREY, Pierre (1970), "Borges y el relato ficticio", *Ideas y Valores*, (35-37), pp. 107-112.
- MANRIQUE SEBOGAL, Winston (2008) "El yo asalta la literatura", *El País*. (Versión digital: [http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html?rel=mas](http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html?rel=mas)).
- MARTÍN GAITE, Carmen (2002), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté.
- \_\_\_\_\_ (2015) *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARTÍN RODRIGO, Irene (2015), "Entrevista a César Aira", *ABC*, 27 de julio de 2015. (Versión digital <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html> ).
- MBAYE, Djibril (2011), *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. Tesis doctoral.
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist fiction*, United Kingdom, Routledge.
- MOLLOY, Silvia (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- MONTOYA, Jesús (2004), «Entrevista a César Aira: Para mí lo básico es la invención», *Revista Kafka* 3, pp. 155-167.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Las mil caras de César Aira", *Tonos digital*, nº 9, 2005.
- \_\_\_\_\_ (2006), "Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Maslíah", *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España- Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Santander, 12 septiembre

de 2006, (Versión digital: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104689>).

\_\_\_\_\_ (2008), *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral.

\_\_\_\_\_ (2010), "La televisión en la narrativa de César Aira o la mano del fantasma", *Monteagudo*, Nº 15, p.p. 137-148.

\_\_\_\_\_ (2011), "El realismo de la literatura mala: Washington Cucurto y Dalia Rosetti", *Revista Ínsula*, 777, septiembre, 2011, pp. 29-33.

\_\_\_\_\_ (2013), "Más allá de la nostalgia: remediación televisiva en *El llanto* de César Aira", en Montoya, Juárez & Esteban, Ángel (eds.) (2013), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamerican/Vervuert, pp.141-169.

MORA, Vicente Luis (2012), "Las mutaciones mórbidas: el espejo la muerte en la obra de Mario Bellatin", en Ortega, Julio & Dávila, Dolores (comp.) (2012), *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*, México, Universidad Veracruzana, pp. 71-98.

\_\_\_\_\_ (2013), *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.

NEGRETE, Julia (2015), "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea", *De Raíz Diversa*, vol. 3, n3, (México), pp. 221-242.

NAVA, Alfonso (2014), "La poética como ontología. Un breve acercamiento a *Disecado*", en Raggio Miranda, Salvador (2014) (Coord.), *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*, Lima, Altazor.

OCHOA DE URIBE, Marian (2010), "Cărtărescu, *enfant terrible* de la literatura rumana" en CĂRTĂRESCU, Mircea (2010), *El ruletista*, Madrid, Impedimenta.

- OLNEY, James (1972), *Methapors of Self, The meaning of autobiography*, New Jersey, Princenton University Press.
- ORTIZ, Javiera Iribarren (2012), "Fragmentos de monstruosidad. Espacio para la liminalidad en 'El gran vidrio: tres autobiografías' de Mario Bellatin", *Revista El Árbol*, sexta edición, abril 2012. (Versión digital <http://www.elarbol.cl/006/a=04.html> ).
- PALAVERSICH, Diana (2003), "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 32.1., pp. 25-38.
- PAVEL, Thomas (1997), "Las fronteras de la ficción", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.) *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 171-179.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2012), "La realidad como ficción", en Cărtărescu, Mircea (2012), *Nostalgia*, Madrid, Impedimenta.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María (2000), "Introducción", en *Correo del otro mundo*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ SOSA, Luis Enrique (2014), *Lecciones para escribir sobre el vacío: la infatigable máquina textual de Mario Bellatin*, Ciudad de México, UNAM. Tesis doctoral.
- PINEDA CACHERO, Antonio (2001), "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Versión digital <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>).
- PITOIS-PALLARES, Veronique (2015), *Sous le signe du je: pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III. Tesis doctoral. (Versión digital <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01346530> ).
- POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

- \_\_\_\_\_ (2005), *De la autobiografía: Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- PREMAT, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- PRON, Patricio (2010), "De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*", en TORO, Vera, SCHLICKERS, Sabine & LUENGO, Ana (eds.) (2010), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. pp. 11-122.
- QUINTERO, Gustavo (2014), "El cuerpo monstruoso del texto o Mario Bellatin escribe", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (1), pp. 189-204.
- REISZ, Susana (2016), "Formas de la autoficción y su lectura", *Revista Lexis* volumen 4, enero-junio 2016. (Versión digital [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92392016000100003&lang=pt](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003&lang=pt)).
- RICOEUR, Paul (1996), *Tiempo y narración. El tiempo narrado, III*, México, Siglo XXI.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.) (2014), *Averías Literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- ROAS, David (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2017), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- ROAS, David & CASAS, Ana (2016), *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, Málaga, Eda Libros.

- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998), *Los espejos del novelista*, Madrid, Península.
- RODRÍGUEZ, María del Carmen (2007), "En el espejo: identidad y alteridad en Borges", *Cartaphilus*, pp. 139-140.
- ROSA, Nicolás (2004), *El arte del olvido: y tres ensayos sobre mujeres*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- SABSAY, Fabiana (2005), "El Otro Airiano", en LAFON, Michel, BREUIL, Cristina, REMÓN-RAILLARD, Margarita (eds.) (2005), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, pp. 283-290.
- SÁENZ, Inés (2012), "Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno", en Ortega, Julio & Dávila, Dolores (comp.) (2012), *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*, México, Universidad Veracruzana.
- SANTOS, Carmen R. (2017), "Entrevista a Mircea Cărtărescu", en *ABC Cultural*, (Versión digital [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-mircea-cartarescu-toda-intrusion-ideologica-obra-artistica-traicion-201711030201\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-mircea-cartarescu-toda-intrusion-ideologica-obra-artistica-traicion-201711030201_noticia.html)).
- SARTRE, Jean-Paul (1960), *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada.
- SCHETTINI, Ariel (2005), "En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin", *Revista Otra parte*, 6, pp. 14-17.
- SCHWOB, Marcel (1980), *Vidas imaginarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SCHMUKLER, Enrique (2013), "Simulacro, identidad y ficción de autor en dos textos 'japoneses' de Mario Bellatin", *Hispamérica Revista de Literatura*, Año XLII, 125, pp. 3-10.
- SOEHLKE, Peter (1985), "Alarcón o la pasión de la inconformidad", en ALARCÓN, Pedro Luis (1985), *Juego de espejos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar.



- SPERANZA, Graciela (2006), *Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- STEIMBERG, Alejo Gabriel (2013), "Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificatoria para la ficción distanciada", *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Vol. I.1, pp.115-134.
- SUÁREZ, Lucio (2013), *César Aira sobre la literatura del yo* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=522tYUdiq2g&t=120s>.
- SUSTAITA, Antonio (2014), "El cuerpo roto por los fragmentos de *El gran vidrio*: cuerpo y narrativa en 'mi piel luminosa en los alrededores de la tumba de un santo sufí' de Mario Bellatin", en id., (coord.) *Esculturas de escombros. Imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, México D.F., Distribuciones Fontamara.
- SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction*, Montreal, Presses de l'Université du Québec (P.U.Q.).
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Premia Editora.
- TORO, Vera (2017), "*Soy simultáneo*". *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- TORO, Vera, SCHLICKERS, Sabine & LUENGO, Ana (eds.) (2010), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1986), «Nota autobiográfica», *Anthropos*, 66-67, pp. 19-22.
- TORRES RABASA, Gerard (2015), "«Otra manera de mirar». Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real", *Revista Brumal, Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, 1, pp. 185-205.

- UPDIKE, John (2000), "Introduction", en BEERBOHM, Max (2000), *Seven Men*, New York, New York Review Books.
- VAX, Louis (1965), *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus.
- VÁZQUEZ, María Esther (1984), *Borges, sus días y su tiempo*, Argentina, Javier Vergara.
- VECCHIO, Diego (2005), "Procedimientos y máquinas célibes: Roussel, Duchamp, Aira" en LAFON, Michel, BREUIL, Cristina, REMÓN-RAILLARD, Margarita (eds.) (2005), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, pp. 167-180.
- VELASCO, Marcela Losantos (2012), "De Aristóteles a Deleuze: el concepto de yo de la antigüedad al posmodernismo", La Paz, Universidad Católica Boliviana San Pablo. (Versión digital: [http://www.iicc.ucb.edu.bo/articulos/2012/Marcela\\_Losantos\\_De\\_aristoteles\\_a\\_deleuze.pdf](http://www.iicc.ucb.edu.bo/articulos/2012/Marcela_Losantos_De_aristoteles_a_deleuze.pdf) ).
- VILLORO, Juan (2002), "La conquista de la nube", *Letras Libres*, 42, pp. 46. (Versión digital <http://www.letraslibres.com/mexico/la-conquista-la-nube> ).
- WONG, Roberto (2014), "Disecado-Mario Bellatin", *El anaquel literario. Blog literario*. (Versión digital <https://el-anaquel.com/2014/04/29/disecado-mario-bellatin/> ).
- ZAPATA, Mónica (2005), "Los géneros de Aira. Lo grotesco y lo raro" en LAFON, Michel, BREUIL, Cristina, REMÓN-RAILLARD, Margarita (eds.) (2005), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, pp.157-166.

