

emplea en su obra, a fuerza de uso, se convierte en una máscara más, con sus particulares avatares, sí, pero ya en un proceso de indiferenciación y mixtificación con las otras, ya no tan antagónicas. Pierrot o Arlequín se despolarizan, se travisten, se acercan, se alejan; mientras lo que representan se convierte en el nuevo hallazgo lorquiano: la máscara, a secas. La identidad se convierte así en el nuevo gran tema, abordado desde la vieja perspectiva de la escisión verdad-mentira en el amor-carne, lo que sucede ahora es que el poeta se percata de que ni la máscara puede favorecer la conciliación: “behind his hollow eye-sockets, his anachronistic white shirt and his hyperbolic ruff because, in spite of his best efforts, he is unable to open the hatches to the theatre of truth and to sing, unhindered, of the black truth of his lonely heart” (p. 141).

Emilio Peral Vega presenta una obra clave para los estudios lorquianos, que aún no cuentan con un ensayo canónico acerca del fenómeno del enmascaramiento del artista. A través de una erudita investigación de fuentes y una audaz lectura de los textos, Peral Vega analiza cómo con Pierrot, Lorca aprende a utilizar la máscara y la hace suya de acuerdo con la realidad vital o textual del momento. Así, lo que comenzó como una apropiación, acaba por ser una creación propia que se desvela como único vehículo posible –y aun fallido– de la indagación en terrenos oscuros, en terrenos de deseo, de amor y de culpa; una máscara blanca como puerta de un carnaval oscuro.

Lucas Blanco
(Universidad Complutense de Madrid)

Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2014. 311 páginas.

Editora de la antología *La autoficción: reflexiones teóricas* (Madrid: Arco/Libros, 2012) y directora del proyecto de investigación “La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinares e intermediales”, Ana Casas vuelve con el volumen *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* sobre el hallazgo terminológico de 1977, ofreciendo una continuación de las pesquisas internacionales que a partir de él se han ido perfilando, primero en Francia y luego en España e Hispanoamérica, y que la editora compendia con magisterio en su introducción. A la vista de los considerables avances teóricos sobre la autoficción que deslinda un género oscilante entre la autobiografía y la fabulación del yo –definido (de modo restrictivo) a partir de la coincidencia onomástica explícita entre autor, narrador y personaje–, la arriesgada apuesta por lo *nuevo*, anunciada en el título, no puede entenderse, a nuestro juicio, solo en términos de renovación teórica (afán de difícil cumplimiento), sino sobre todo como actualización del corpus con recientes expresiones literarias y artísticas.

Sobre la base de la distinción entre teoría y crítica, Ana Casas ha optado por estructurar las 14 contribuciones –de una extensión en torno a 20 páginas cada una (13 la más corta, 27 la más larga) y de investigadores españoles y, en menor medida, internacionales (tres franceses, un venezolano, un danés y una estadounidense)– en tres partes: a los seis “estudios

teóricos” se suman tres “panoramas” y cinco “estudios críticos”, dedicados cada uno a uno o dos autores particulares. La parte teórica se abre con la contribución tensa en ideas de Fernando Cabo Aseguinolaza. Además de proponer el binomio *heteronimia-autonimia*, la metáfora espacial de la *itinerancia* y la contigüidad entre narrador y lector, el teórico examina los “dilemas estéticos, [...] morales y ontológicos” (p. 34) de la literatura contemporánea a partir de la oposición conceptual de Michael Fried (1980) entre una *teatralidad* –propia de la autoficción– en la que el sujeto se adapta a los espectadores (el *being shown* o *self-fashioning*) y una fallida, pero conveniente *antiteatralidad* que, para la figuración del yo, supondría “la total identificación del sujeto, ajeno a cualquier circunstancia externa, con aquello que realiza [...], hasta el punto de un cierto olvido de sí mismo y desde luego de la presencia de posibles observadores” (el *seeing*) (pp. 30-31).

Desde un enfoque distintivo –el de la poética cognitiva–, Arnaud Schmitt, autor de *Je réel / Je fictif: Au-delà d'une confusion postmoderne* (Toulouse: Presse Universitaires du Mirail-Toulouse, 2010), se expresa a favor del concepto de la *virtuallidad* autoficticia; una “integridad genérica” que permitiría abolir “la etiqueta de ‘doble género’” (p. 55), asumida por muchos teóricos, al unir las zonas de lo real y de lo ficticio en un único *mundo posible*. A favor de esta renovación teórica y, ante todo, metodológica, se posicionan diversos estudios (empíricos) del ámbito de la poética cognitiva que han mostrado la necesidad física del ser humano de imaginar irrealidades para poder evaluar lo real y, por ende, la virtualidad inhe-

rente a la vida. A este argumento se une, además, el concepto de la *experencialidad* (“experientiality”) de Fludernik¹ –que determina la transformación de la vivencia en texto–, así como la inercia y credulidad del lector, poco propenso para sustentar la inestabilidad de supuestos pactos dobles.

Mientras que los estudios referidos de la poética cognitiva se basan en el lector empírico, la vertiente pragmática recurre a una entidad abstracta con el objeto de afirmar el pacto ambiguo de la autoficción. En esta línea teórica, Susana Arroyo Redondo insiste en la relevancia del paratexto, i. e. los peritextos y epitextos conforme a la conocida distinción de Gérard Genette. Asimismo, el artículo de Gilberto D. Vázquez Rodríguez que vincula autoficción y literatura testimonial, reitera el pacto ambiguo para explicar por qué muchos de los autores testimoniales optan por la autoficción. Como es bien sabido, a diferencia de la exigencia de tomar por cierto lo relatado que fundamenta la lectura autobiográfica, la ficción incita a la (re)imaginación y, con ella, a una esperada afectividad del lector al que quiere transmitirse la memoria. También la invitación de Javier Ignacio Alarcón a proyectar una “autoficción sin identidad” se apoya en una teoría famosa, la de la muerte del autor (Barthes), para sustentar el carácter textual de una figuración que se inscribe en la narración mediante re-

¹ Fludernik, Monika (2003): “Natural Narratology and Cognitive Parameters”. En: D. Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, pp. 243-267. Véase también Caracciolo, Marco: “Experientiality”. En: *The Living Handbook of Narratology*, <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality#Fludernik2003>>.

curso metaficticio, como la metalepsis o la *mise en abyme*. A juicio del investigador venezolano, la película *Stardust Memories* (1980) de Woody Allen confirma la aplicabilidad de la autobiografía especular² –metaficticia *per definitionem*– al medio filmico. No obstante, debido a la atención exclusiva que brinda al nivel narrativo en menoscabo de lo visual, quedan sin desarrollar reflexiones sugerentes sobre las especificidades del medio y, particularmente, sobre las implicaciones del reconocimiento visual de la figura del autor-director para la percepción espectadora.

Como extensión adicional de la arraigada correspondencia de la autoficción a la novela, la práctica de lo que José-Luis García Barrientos opta por llamar *autodrama* o *autoteatro* en escenificaciones como las de Iván Solarich y Sergio Blanco o de Angélica Liddell y José Luis Alonso de Santos evidencia, sin lugar a dudas, la necesidad de ampliar el campo teórico y analítico. Por diversas “paradojas” inherentes al autodrama –entre ellas, el doble pacto referencial, la figura del autor (¿autor del drama, director o escenógrafo?) y la contigüidad genérica de la *performance* que se vislumbra en las posibles escenificaciones del yo-autor–, el investigador confirma la inoperabilidad de la definición restrictiva (y, para él, más convincente) de la autoficción y de la fórmula adaptada *autor* ≈ *actor* ≈ *personaje* que, dado que no dispone de un corpus suficientemente amplio como para estudiar el fenómeno, “se nos encoge hasta quedar en la identidad (aproximada) entre autor y personaje [*au* ≈ *p*],

o sea, decae la exigencia de que el autor dé la cara como actor” (p. 137).

Una visión a caballo entre la teoría y el análisis presenta Manuel Alberca, autor de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), en la primera contribución a la sección de panoramas. En lo que podría ser una apología del “compromiso responsable” (p. 162) y ético del escritor que acepta los “desafíos autobiográficos” (p. 163), aun a riesgo de parecer ingenuo, el estudioso español formula una personal y osada apuesta por la línea de investigación de la *antificción*³. Ha de señalarse que Manuel Alberca no es el único en manifestar sus reticencias frente a la autoficción: José-Luis García Barrientos, por ejemplo, había entablado su reflexión sobre el *autodrama* con las palabras “el debate en torno a la autoficción, sobre todo en su dimensión teórica, huele un poco a cerrado” (p. 127) y también Lionel Souquet se unirá a las críticas sobre un fenómeno de moda que se tilda a menudo de exhibicionista, narcisista y voyerista, pseudoliterario y artificial.

Una opinión discrepante adopta Domingo Ródenas de Moya. A partir de un amplio corpus que incluye autoficciones especulares contemporáneas de autores españoles como Luisgé Martín, Gonzalo Hidalgo Bayal, Fernando Aramburu, Kirmen Uribe, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Orejudo o Carlos Pardo, el estudioso insiste en el término acuñado por Vincent Colonna. Ello le permite situar la autoficción a caballo

² Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.

³ Lejeune, Philippe (2007): *Frontières de l'autobiographie*. Paris: Seuil.

entre la novela realista y la metaficción, sirviéndose de los recursos de cada uno de los géneros, sin que decaiga en una falta de seriedad o en la panficcionalidad propagada por los estudios de índole posmoderna. A juzgar por Ródenas de Moya, la (buena) autoficción significa, por el contrario, una fecunda seducción del lector, “un modo de intensificar en el lector la sensación de que se enfrenta con los aspectos oscuros, perturbadores, conflictivos de la realidad” (p. 173).

El diario como género *antificcional* presenta con la variante del *diario autoficcional* o la *autoficción diarística* una línea de investigación apenas trazada y de interés particular por las estrategias complementarias a las propiamente narratológicas como la datación, la particular fragmentación o la subjetividad extrema en la que, por la lógica del propio género, el nombre del diarista raras veces aparece. A partir de un corpus de 26 *diarios autoficcionales* hispanoamericanos del siglo XXI, Daniel Mesa Gancedo determina en una especie de catálogo compendiado los parámetros que podrían examinarse, entre los que huelga destacar las cuestiones anteriormente mencionadas, así como la autoalimentación propia del género, i. e. la alusión a otros diarios.

Según Natalia Vara Ferrero, autora de la primera contribución de la parte de estudios críticos, la (auto)parodia y el subsiguiente juego paradójico de reconocimiento y a la vez cuestionamiento le brinda al Enrique Vila-Matas de *París no se acaba nunca* (2003) un fecundo instrumento de revitalización y desmitificación de lo aparentemente agotado, a saber, del relato de aprendizaje, de la autobiografía y del París mítico, difun-

dido por el hipotexto *París era una fiesta* (1964) de Ernest Hemingway. En un artículo que aboga por la posmoderna “esterilidad de las fronteras que han separado y ordenado la geografía interna de la literatura y que han apartado a esta de la vida” (p. 223), la autoficción se entiende como una autobiografía subvertida en la que el pacto referencial se anula mediante el pacto irónico, el cual facilita al receptor la distancia crítica indispensable para la percepción de lo real. En la misma línea posmoderna —“toda autobiografía es una reconstrucción de la vida” que implica “creación, recreación y selección” (pp. 231-232)—, la contribución de Julien Roger se concentra en el lenguaje y el carácter autorreferencial de las obras *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010) de la escritora argentina Sylvia Molloy. En opinión del profesor de la Sorbona, la intertextualidad en estos textos híbridos permite establecer una realidad distinta al reforzar, mediante referencias lúdicas a la obra de Quiroga, Borges, Cortázar y otros, la autorreferencialidad inherente a la literatura posmoderna.

Lionel Souquet, cuyo estudio sobre *La “folle” révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo* se publicará en breve, se dedica a Pedro Lemebel y Fernando Vallejo, dos escritores latinoamericanos de ideología y trayectoria diferenciadas a los que une, sin embargo, lo que el investigador francés denomina, con acierto, su radical *hipervisibilidad espectacular* perceptible, por un lado, en sus obras y, por otro, en la teatralización de sí mismos en los medios de comunicación. Conforme concluye Souquet, el “caos creador” resultante del simulacro (Bau-

drillard) tiene una “potencia positiva” (Deleuze), puesto que tanto el anticonformismo como la subversión del discurso ortodoxo y la crítica al poder editorial, instigador de la fórmula *escribo luego soy*, transforman a los dos escritores en “médicos de sí mismos y del mundo” (p. 264).

El artículo siguiente retoma las reflexiones sobre la autoficción y la memoria. Con el objetivo de analizar la recuperación de la memoria de la Guerra Civil en *Bilbao-Nueva York-Bilbao* (2008) de Kirmen Uribe, el investigador danés Palle Nørgaard enfoca el componente retórico de la *autoridad* en la autoficción que, a su juicio, capta (mejor que nociones como *autenticidad*) la consubstancial negociación de las distintas voces mnemónicas en la obra. También relacionada con la memoria, en concreto la de la universidad española bajo el franquismo, la quinta obra del escritor español Antonio Orejudo, *Un momento de descanso* (2011), ha suscitado por su carácter abiertamente burlesco y la falta de verosimilitud posiciones adversas en el volumen. En un análisis perspicaz, Ana Rueda evidencia, sin embargo, el simulacro tanto temático y escritural —a saber, la rebelión gramatical o su carácter *autopornoficcional*, siguiendo el neologismo de la pluma de la investigadora— que fundamenta una obra que por su inverosimilitud refuta tanto el pacto autobiográfico como el novelesco, pero que brinda, a pesar de todo, una “seria reflexión” sobre la realidad y el “cómo un texto puede entregar *lo más real* de un autor” (p. 296).

Como este recorrido por el volumen pone de manifiesto, el afán de renovación teórica (que, dicho sea, no solo se vislum-

bra en la primera parte) pasa, sobre todo, por tantear el terreno de otros géneros ficcionales y *antifccionales* —el diario, el teatro, la *performance*, el cine o el ensayo—, con la consiguiente subversión de los extremos de un abanico establecido tradicionalmente entre la novela y la autobiografía, creando, por lo tanto, la necesidad de definir las nuevas vecindades. Por ello, es de lamentar que esta variedad de expresiones autoficticias —a las que merecería, sin duda, añadirse una reflexión sobre las posibilidades creativas que brinda la red (aparte del *egosurfing*, p. 199)— no se refleje más en los estudios críticos. En estos últimos, puede destacarse, sin embargo, los análisis sobre la parodia y el simulacro (tanto en lo que al autor como a la obra se refiere) que, sin salir del molde autoficcional, ponen de relieve la posible subversión de los conocidos pactos autobiográficos y novelescos.

Por otra parte, no todo ha de ser nuevo y la cuidada edición de Ana Casas, que permitiría trazar múltiples recorridos alternativos, parece también confirmar ciertos aspectos, entre los que cabe mencionar el alcance del punto de vista posmoderno sobre la teoría y la práctica autoficticia y una metodología recurrente que, desde el respectivo enfoque teórico, conjuga el análisis del paratexto, así como de la verificación (a menudo condenada en la teoría) de las huellas autobiográficas, con el análisis narratológico de la coincidencia nominal y del discurso metaliterario. Pero, ¿quién sabe si estas conclusiones “huelen a cerrado” o si están tan solo a punto de renovarse?

Mirjam Leuzinger
(Universität Passau)