

## EN LA ENCRUCIJADA DE LA AUTOFICCIÓN: ALGUNAS PROPUESTAS DE ANÁLISIS. ¿HAY LUZ AL FINAL DEL YO?

José Antonio CALZÓN GARCÍA

Universidad de Vilnius

### **I**ntroducción

Hace algunos meses, una amiga le confesó a mi mujer que estaba leyendo *Paula*, de Isabel Allende. Entusiasmada con su lectura, insistió una y otra vez en lo mucho que le estaba gustando la *novela*. Mi esposa, defensora sin tapujos de los libros de la escritora chilena, matizó: «en realidad, no es propiamente una novela, cuenta la historia real de la hija de Isabel Allende». Su amiga, contrariada ante el comentario, tuvo que admitir que hubiera preferido no saberlo, pues el descubrimiento de la base real sobre la que se sustentaba el libro, así como su íntima conexión con el universo personal de la escritora, harían que el placer de la lectura se esfumase: «no puedo disfrutar con la lectura de algo tan triste, que realmente ocurrió»<sup>1</sup>, sentenció. De ese modo, la siguiente vez que nos encontramos con ella nos confesó, convencida de la solidez de su argumentación, que había abandonado el libro porque lo cierto era que gustaba de la lectura «como evasión; los telediarios ya nos amargan todos los días con la triste realidad».

Al margen de la categorización genérica del libro de Isabel Allende y de la base verídica de la historia que cuenta, la anécdota no hace más que poner de nuevo sobre la mesa el debate sobre la presencia del *yo* en la literatura y la incómoda oscilación de este entre realidad y ficción, con las implicaciones, en relación a la lectura, que ello comporta. En el arco amplísimo de relatos vinculados con el uso literario de la primera persona —autobiografía ficticia, novela autobiográfica, memoria, diario, etc.— la autoficción se ha convertido en la gran estrella de las últimas décadas. Sin pretender hacer un repaso exhaustivo de la cuestión, recordemos sucintamente que, tras la «muerte del autor» anunciada por Roland Barthes en *Le bruissement de la langue* (1968), la literatura ha asistido a un resurgir de la figura autorial desde los años setenta hasta hoy. Así, ya Philippe Lejeune, en *Le pacte autobiographique* (1975), planteaba el problema que suponía hablar de pacto novelesco cuando coinciden narrador y autor. Siguiendo con esta idea, el concepto contemporáneo de autoficción

---

<sup>1</sup> *Paula* cuenta la historia real de la enfermedad de la hija de Isabel Allende, quien entra en coma tras haber contraído porfiria, falleciendo meses después.

arrancará en 1977, en Francia, cuando Serge Doubrovsky aluda a él de forma expresa en *Fils*, combinando la narrativa de ficción con la autobiografía, a partir de la identidad nominal entre autor y protagonista (Faix, 2013: 127, 131). Desde entonces y hasta hoy, la nómina de autores cuyos textos han podido ser etiquetados bajo dicha nómina es amplísima. Solo en castellano, escritores como Javier Marías, Enrique Vila-Matas (Faix, 2013: 133) Fernando Vallejo (Alberca, 2005-2006: 121) o Javier Cercas, entre muchísimos otros, han ido creando un rastro de *yoes* en nuestras letras. Sin embargo, en España ha sido posible rastrear rasgos de dicha narrativa, con matices muy discutibles, desde el *Libro de Buen Amor* (Álamo Felices, 2012: 308) hasta la Generación del 98, pasando por el *Estebanillo González* (Alberca, 2007: 90-91, 144) o Larra (Molina Foix, 2009), por citar solo algunos ejemplos. Fuera de nuestras fronteras, hay quien lleva las características del género incluso hasta el mismísimo Luciano de Samosata (Amícola, 2009: 184).

A la hora de intentar definir esta corriente literaria, la crítica ha tropezado con innumerables escollos. Genette (2004: 122), por ejemplo, señala precisamente que es la existencia del «yo ambiguo» lo que vuelve este género tan complejo. Sin embargo, para otros, ese *yo* que nutre el libro responde a una caracterización más nítida: «la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir, como ficción, o sin determinación genérica, se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje» (Alberca, 2005-2006: 115). Sin embargo, y siguiendo con Alberca (2005-2006: 123), esa identidad viene sustentada por la «superposición del discurso novelesco y del discurso autobiográfico en diferentes maneras y grados», lo que nos retrotrae de nuevo a la idea del «yo ambiguo» de Genette. Vila-Matas denominará a la autoficción «autobiografía bajo sospecha» (Manrique Sabogal, 2008). El mismo grado de desconfianza señalará de nuevo Alberca (2007: 128), al apuntar que en las autoficciones la historia es presentada «con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene *gato encerrado*». En esta trama donde poco, o nada, es lo que parece, el autor puede jugar a: a) mostrar su historia como verídica, siendo protagonizada por él mismo; b) incorporarse como elemento secundario, haciendo de la labor creadora un elemento de reflexión constante en el texto, o c) construir una historia a todas luces irreal, en la cual el autor-protagonista recorre cualquier espacio o tiempo. En estos casos nos encontraríamos, respectivamente, con autoficciones biográficas, reflexivas o figurativas (Herrera Zamudio, 2007: 84-104). Sin embargo, lo cierto es que la tendencia general es que la propia verificación del texto resulte incómoda, opaca e, incluso, improductiva, como tendremos tiempo de comprobar. En cualquier caso, ese juego de trileros con la primera persona parece ser, precisamente, la piedra de Rosetta que permite entender la encrucijada en la que se mueven los relatos autoficcionales.

Un elemento señalado por la crítica a la hora de enfrentarse a esta clase de historias es la cuestión que atañe al pacto tácito entre autor y lector. Así, mientras que en las autobiografías el autor se compromete con el principio de identidad y de veracidad, tal y como consignara Philippe Lejeune (Faix, 2013: 132; Alberca, 2007: 66-67), en las novelas, como bien sabemos, es admisible todo ámbito referencial, sea este verdad o mentira. La conjunción de ambos patrones en la autoficción da

precisamente como resultado un «pacto ambiguo» (Alberca, 2005-2006: 119) o «una ruptura del pacto sobre lo que es literatura», en palabras de Javier Marías (Manrique Sabogal, 2008), lo que nos lleva a la engorrosa cuestión de enfrentarnos a los límites entre realidad y ficción en el ámbito autoficcional. Desde el uso del oxímoron, al modo del «relato real» de Javier Cercas (Álamo Felices, 2012: 319), hasta el concepto de «redefinición» del contenido personal y social (Alberca, 2007: 45), todo parece transmitir una sensación de inestabilidad que dejan al lector y al crítico en una situación de incertidumbre fruto de la sensación de hallarse ante un universo literario que necesita ser (re)codificado: «el yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario» (Alberca, 2007: 207). Precisamente de ello, como el propio Alberca (2007: 288) apunta, a propósito de *Soldados de Salamina*, surge la indignación o el desconcierto de aquellos lectores que no saben qué hoja de coordenadas utilizar ante un texto autoficticio: «también comprendo la reacción de algunos lectores que se sintieron defraudados y hasta timados por ser totalmente crédulos al olvidarse de que en realidad leían una novela y no un libro de historia». Todo esto nos lleva, en última instancia, a preguntarnos por la propia naturaleza de la ficción, la cual, a ojos de Pozuelo Yvancos (1993: 51), no abriría un debate metafísico ni ontológico, sino puramente pragmático: ¿a qué acuerdo más o menos tácito ha llegado el autor con el lector?, ¿cómo y dónde se han pautado las normas de lectura?, ¿en clave de qué hemos de leer una autoficción?

### La lógica difusa, una herramienta analítica

Uno de los principales dilemas a los que se enfrenta el lector, o el crítico, en un texto autoficcional es: ¿me encuentro ante una historia real o ficticia? Esta pregunta puede formularse en otros términos: ¿la voz autorial que encuentro en el relato es verdaderamente la del individuo de carne y hueso que ha escrito este libro?, ¿qué grado de compromiso entiendo que asume el autor real respecto al discurso que emana de la historia?

Una cuestión crucial, en relación a la autoficción, consiste en asumir como pilar de la turbación, o incomodidad, que asiste tanto a críticos como lectores, el cuestionamiento de dos elementos básicos de la racionalidad occidental: los principios de identidad y de no-contradicción. De este modo, si A y B son dos nociones radicalmente diferentes, y *a priori* antitéticas, un objeto no puede identificarse al mismo tiempo con ambas. De igual modo, no sería admisible, de acuerdo con nuestra forma convencional de pensar, que algo pueda ser A y no-A a la vez. Si trasladamos esto al ámbito que nos ocupa, el pensamiento popular entiende como universos deslindados la realidad y la ficción y, precisamente por ello, se contemplan al autor real de un texto y a la construcción actancial gestada por su propia enunciación como agentes diferentes que pertenecen a universos referenciales claramente separados. De este modo, en el ámbito de la autoficción, el lector, antes o después, como ya hemos dicho, se formula alguna de estas preguntas: ¿estoy leyendo un texto real o ficticio?, ¿el personaje que aparece en la historia como protagonista y responsable del texto, cuyo nombre coincide con el que puedo leer en la portada, es verdaderamente el autor real de la obra o no lo es?

Algunos autores, como Álvarez Falcón (2010: 30, 32), han señalado el hecho de que, en determinadas experiencias estéticas, la autorreferencia, esto es, la referencia de una parte en el conjunto del todo, de tal modo que esta parte designa atributivamente, contiene e incluye, a la totalidad, cuestiona los principios racionales de identidad y de no-contradicción. De este modo, el juego metaliterario que con frecuencia muestra la autoficción, en la que a menudo el ente narrativo que funciona no solo en cuanto personaje, sino como supuesto autor real del texto, insiste en su labor de elaborador del discurso, ofrece un universo de autorreferencia característico de la Posmodernidad en el que se nos plantea el reto de asumir algo como negro y blanco al mismo tiempo:

La meditación metanarrativa se configura entonces como uno de los rasgos más notables de la narrativa contemporánea, dirigida a subrayar la condición de artificio verbal de cada producto literario [...] La vertiente metanarrativa de la literatura contemporánea se refleja además en la predilección de los autores por lo que Linda Hutcheon llama *double coding* o *double taking*, y esto se reconoce en la alternancia que se da en las obras entre la historia y el discurso, manifestando de esa manera no solo la naturaleza artificiosa del texto, sino también del contexto social en que se produjo (Possi, 2014: 149).

Siguiendo con Álvarez Falcón (2010: 33), la cuestión de la autorreferencia, habitual —si bien no siempre presente— en la autoficción, abre el debate acerca del límite impreciso entre lógica y estética, convirtiéndose, en ocasiones, en «una instancia crítica de la razón» que nos lleva, de nuevo, al universo de la ambigüedad: ¿cómo entender, en términos de verificabilidad, el universo referencial planteado por la autoficción? Si el autor nos cuenta que nos va a hablar acerca de su vida, ¿hemos de creerlo?

En las últimas décadas ha venido cobrando fuerza lo que ha dado en llamarse «lógica difusa». Esta forma de pensar supone un intento de superación del pensamiento binario, esto es, todo es A o no-A necesariamente. O es una manzana o no lo es, así de simple. Peña (1988: 3) considera que la única manera adecuada de tratar el problema de lo difuso es el reconocimiento del principio de gradualidad, es decir, todas las diferencias son de grado. Así, entre la hermosa manzana en el árbol que contemplamos golosamente en ocasiones —100% manzana— y una bufanda —0% manzana— tendríamos una amplia gama de elementos que podrían expresar en términos porcentuales la adscripción a dicha categoría semántica: una manzana totalmente podrida y descompuesta, en fase de asimilación por el humus del suelo, una manzana que hemos comido, de la que solo hemos dejado el corazón, fragmentos troceados de una manzana, los cuales han sido combinados con otras frutas para preparar un zumo, etc. De este modo, «la idea primordial de un conjunto difuso es la de un conjunto al que algo pertenece en una medida intermedia entre el grado supremo de verdad y el grado supremo de falsedad» (Peña, 1988: 4), a partir de la intuición de que, en nuestra vida habitual, la mayoría de las veces designamos conjuntos, o elementos, de categorías difusas: «mi padre está algo mayor», «Ramón es bastante inteligente», «me siento un poco cansado», «no está nada enfadada», etc. Esta *borrosidad* de elementos pertenecientes a «conjuntos de bordes poco definidos a los que solo se pertenece en parte y que incluyen nociones ambiguas» (Hueso Holgado y Cuervo Díaz, 2013: 32) no surge tanto como un sofisma con el encontrar un túnel de salida ante realidades que no responden a paradigmas, sino, como el propio Zadeh (2008: 2751-2753) defiende, de una nueva herramienta metodológica que busca un sistema más preciso de razonamiento aproximado, a partir de situaciones con información

incompleta, datos en conflicto, etc., que precisan de respuestas que escapen al encorsetamiento del lenguaje bivalente, esto es: o sí o no.

El eterno dilema de plantear si la autoficción refleja un discurso real o ficticio nos lleva, igualmente, al viejo debate acerca de la naturaleza autobiográfica del arte, a partir de un arco de opiniones que se mueven entre quienes asumen que el arte es, por definición, una impostura y los que consideran a todas luces imposible escapar a la propia identidad en los procesos de creación estética. En relación con esto, y continuando con las herramientas que ofrece la lógica difusa, Peña (1988: 8) alude al principio de gradualidad en cuanto elemento inherente a toda configuración semántica. En su formulación más sencilla, dicho principio plantea que cualquier cosa posee, aunque sea infinitesimalmente, cualquier propiedad: las diferencias, por tanto, serían siempre de grado. De este modo, todo texto sería ficcional y no-ficcional al mismo tiempo. El peso que cobren uno u otro elemento, simplemente, precisará las características de la obra, lo que nos lleva a la conclusión de que todo conjunto es, al fin, difuso; su caracterización es una cuestión de grado, ante la cual la aplicación de un sistema descriptivo bivalente resultaría reduccionista, encubriendo la verdad. Todo ente —en nuestro caso, todo texto— pertenecería, aunque fuese de forma infinitesimal, a todos los conjuntos, lo que haría que cualquier afirmación resultase, aunque fuese en grado mínimo, verdadera (Peña, 1988: 26): una lista de la compra es, de algún modo, un texto científico, pero también un relato de aventuras o un poema de amor, y las instrucciones de una lavadora tienen algo de la novela histórica, y también de la poesía vanguardista, por pensar tan solo en un par de ejemplos.

Resulta extraordinariamente llamativo que, hasta la fecha, no se haya reparado en el uso de la lógica difusa como herramienta explicativa para fenómenos como el de la autoficción, a pesar de que, intuitivamente, el uso de mecanismos de análisis que operen con sistemas no bivalente (*sí/no*) podría arrojar algo de luz ante una modalidad genérica que sigue resultando incómoda para críticos y lectores. El propio Zadeh (2008: 2769-2771) destaca la relevancia del pensamiento difuso en relación con el conocimiento humano:

Much of human knowledge is expressed in natural language. Traditional theories of natural language are based on bivalent logic. The problem is that natural languages are intrinsically imprecise. Imprecision of natural languages is rooted in imprecision of perceptions. A natural language is basically a system for describing perceptions. Perceptions are intrinsically imprecise, reflecting the bounded ability of human sensory organs, and ultimately the brain, to resolve detail and store information. Imprecision of perceptions is passed on to natural languages [...] Science deals not with reality but with models of reality. More often than not reality is fuzzy. For this reason, construction of realistic models of reality calls for the use of fuzzy logic rather than bivalent logic [...] The issue of imprecision has been and continues to be largely ignored in the literatures of linguistics and philosophy of languages.

El desafío, en suma, al que se enfrenta la autoficción, y que la lógica bivalente parece no lograr resolver es: ¿cómo puede ser y no ser alguien a la vez el autor del texto? Según sistemas de procesamiento convencionales, nos encontraríamos en este caso con lo que Martín-Jiménez (2015: 19-20) denomina «mundos imposibles», cuestión esta incómoda a la hora de intentar analizar la estructura de un relato:

The works that subvert fictional logic are incoherent, that is, they propose an impossible world [...] an impossible world is produced when logical limits are transgressed that mark distinct categories of the textual model of which some of them are put in contact in an incoherent manner.

Alberca (2005-2006: 115-116), de igual modo, muestra la contradicción inherente a la autoficción, donde el «cruce de géneros configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico». Al lector, seguirá diciendo Alberca, le gusta saber si ha de leer algo como novela o como autobiografía. ¿Y en qué lugar hemos de poner a la autoficción? Si Martín-Jiménez (2015: 19) habla de mundos imposibles, Alberca plantea unas veces la idea de «lectura ambigua» (Alberca, 2005-2006: 118), otras la de «indefinición» o «quicio de la frontera» (Alberca, 2007: 162) e incluso la de «frontera brumosa» o «juego de la incertidumbre» (Manrique Sabogal, 2008), pero ninguno de los dos parece resolver el problema central de la cuestión: ¿cómo podemos profundizar en el análisis de un texto autoficcional?

Una primera solución para romper el callejón sin salida de la terminología bivalente sería, en consonancia con Peña (1988), defender el principio de gradualidad, aplicando, por ejemplo, criterios porcentuales en cuestiones como las concordancias biográficas entre el autor real del texto y el protagonista-autor ficcional del relato o la propia naturaleza verosímil del autobiografismo: ¿qué porcentaje de rasgos verdaderamente comparten el personaje del libro y el autor?, ¿cuál es la ratio de acontecimientos relatados en la historia que cabalmente podrían haberle sucedido al autor real? En otros casos, como el referente a la identidad nominal personaje-autor de carne y hueso o a la pretensión de veracidad declarada por el narrador, o por el autor ficticio, cabría seguir aplicando, necesariamente, la lógica bivalente: o el nombre coincide, o no; o la voz narrativa declara que el texto es la verdad y nada más que la verdad, o no. Sin embargo, en esto también pudieran darse excepciones: el autor puede ocultar su nombre recurriendo a la paronomasia y el narrador, o el autor ficticio representado en el texto, pueden señalar de forma ambigua, o paradójica, el grado de verdad expresado por la narración.

El problema de este sistema de aproximación al análisis de la autoficción es, obviamente, lo farragoso que puede resultar un estudio pormenorizado de todos y cada uno de los «biografemas» —según terminología de Ferrero (2013: 6)— reflejados en el texto, buscando su justa correspondencia con la vida real del autor, ante lo cual la pregunta más evidente sería: ¿para qué? ¿Enriquece de algún modo la lectura saber si el autor verdaderamente subió todas las escaleras que conducen hasta la Igreja Bom Jesus do Monte, en Braga, por ejemplo? Se podría aducir que, sin llegar a tanta meticulosidad, sí puede resultar relevante saber si el autor verdaderamente vivió en tal o cual país, se enamoró de una u otra chica y asistió, o no, a determinado espectáculo de imborrable huella. Sin duda, pero entonces la cuestión sería: ¿cómo marcar el límite entre los hechos trascendentes y los nimios?

Otra opción menos extenuante, igualmente ofrecida por la lógica difusa, arranca del hecho de enfrentarse al desafío que la autoficción plantea al negar, en ocasiones, la asunción del principio del tercio excluido: todo elemento necesariamente ha de ser A o no-A, lo que supone, como consecuencia,

la imposibilidad de ser A y no-A al mismo tiempo. Analicemos esta cuestión con un par de ejemplos de nuestra literatura: el *Lazarillo* y *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas.

Empezando con el texto picaresco, nos encontramos ante un claro ejemplo de lo que Genette (2004: 127) denomina el «yo de enunciación autobiográfica indeterminado». Recordemos brevemente que, en el relato, Lázaro, desde las primeras páginas, se declaraba autor y protagonista de la historia:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite [...] Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades [...] Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto [...] A mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nascimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre (Anónimo, 1554: 3-4, 8-11, 12-13).

Un elemento clave para el análisis de la obra es el hecho de que, tal y como F. Rico ha planteado, la publicación de forma anónima del libro, inevitablemente, no solo vinculaba al protagonista con el narrador y el autor ficticio —o implícito representado, en palabras de Pozuelo Yvancos (1994)—, sino con el mismísimo autor real:

El autor del *Lazarillo* se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real [...] el *Lazarillo*, pues, no es una obra anónima, sino apócrifa, falsamente atribuida (Rico, 1988: 154, 157).

Así, Lázaro construía, de forma seminal, un relato en el que pretendidamente se incluía a sí mismo como protagonista y donde, siempre según sus palabras, nos daba cuenta de su vida y de las penurias a las que había tenido que hacer frente. Sin embargo, el propio relato de su historia delataba un elemento a todas luces incuestionable: nada daba a entender en el proceso formativo de Lázaro que este hubiera adquirido la preparación cultural necesaria para poder escribir un texto narrativo, y mucho menos con las referencias literarias que el libro ofrece. De este modo, ante la contradicción que supone reconocer que Lázaro es y no es a un tiempo el autor del relato, la crítica, tradicionalmente, había dejada asentada, como discurso oficial, la imagen de que el *Lazarillo de Tormes* era una obra anónima que apareció publicada en 1554, cuyo autor, presumiblemente un judeoconverso, contaba la vida y andanzas de un muchacho que pasa de amo en amo hasta lograr establecerse como pregonero de vinos en Toledo. Sin embargo, este mecanismo reduccionista, incapaz de superar el pensamiento bivalente, sustentado en el principio de no-contradicción —Lázaro es o no es el autor—, terminaba falseando en última instancia la verdadera intención del autor del texto: ofrecer a Lázaro en cuanto autor *real*. Por tanto, de acuerdo con una lectura difusa, el *Lazarillo de Tormes* sería una obra autobiográfica publicada en 1554 en la cual su autor, Lázaro, decidiría contar su vida desde la niñez en una epístola-respuesta a requerimiento de un interrogador anónimo que siente curiosidad sobre un aspecto específico de su

vida. De igual modo, el autor de la obra daría muestras constantes a lo largo del texto de poseer una formación cultural inconcebible en un individuo con las características del protagonista. Como conclusión, según esta segunda interpretación, Lázaro sería y no sería el autor del texto, de acuerdo con el propósito que la anonimidad y el uso de la primera persona parecen reflejar.

Pasando a *La velocidad de la luz*, tal y como se ha señalado en distintas ocasiones (Mora, 2005), la novela presenta concomitancias con episodios biográficos de la vida del propio Javier Cercas: estancia estadounidense, actividad docente, amistad con veteranos de la guerra de Vietnam, etc. En el relato, el pretendido sosias del autor dialoga con Rodney —a la sazón imagen especular del exmilitar al que el Cercas real había conocido— acerca de una novela que está escribiendo:

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. «¿Entonces el narrador eres tú mismo?», conjeturó Rodney. «Ni hablar», dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. «Se parece en todo a mí, pero no soy yo». Empachado del objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no sólo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. «Es verdad», convino Rodney. «Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse» (Cercas, 2005: 62).

De este modo, si bien el personaje está aludiendo a otra novela, a un tiempo parece estar formulando una auténtica declaración de intenciones del propio Javier Cercas real —quien, no lo olvidemos, está ofreciendo a través de *La velocidad de la luz*, y tal y como es frecuente en él, un texto con un considerable contenido autobiográfico—: «se parece en todo a mí, pero no soy yo». A y no-A a la vez; Javier Cercas y no-Javier Cercas a un mismo tiempo. De nuevo, el precipicio al que parece abocar la autoficción y que la lógica bivalente sustentada en el principio de mutua exclusión no sabe como resolver. El personaje es y no es el autor. Lázaro y Javier Cercas están hablando y *no* están hablando sobre su propia vida. Esa es la declaración de principios y la raíz de toda la dificultad.

Como conclusión a este apartado, podríamos señalar que los bailes entre realidad y ficción, elementos autoriales y apócrifos, característicos de las autoficciones, sirven para recordar la naturaleza metadiscursiva de la mayoría de estos relatos, lo cual nos remite al problema de la autorreferencialidad y a los desafíos a la lógica tradicional que esto comporta. Por ello, parece cabal asumir estrategias de la disciplina científica que más ha hecho en los últimos años por superar las limitaciones del pensamiento binario amparado en las ideas de identidad, no-contradicción y mutua exclusión: la lógica difusa. En efecto, la *fuzzy logic*, a partir de estrategias como la del principio de gradualidad, asume que todo ente pertenece a cualquier conjunto, sea esta inclusión en grado máximo o mínimo. Esta superación del problema del tercero excluido abre un camino de indagación precisamente cuando un relato afirma sin ambages su naturaleza ficcional y verídica a un tiempo. La cuestión, por tanto, ya no sería si el autor aparece o no en realidad dentro de su propia historia —pues entendemos que ambos fenómenos son posibles simultáneamente—, sino qué técnica usa para ello, o cómo podemos entender el proceso de lectura desde el momento en el que comprendemos que este es el tablero de juego que nos propone el libro.

### El autor real figurativo como *entente cordiale* del juego autoficcional

Tal y como hemos apuntado, el elemento autorreferencial, metadiscursivo, es una característica frecuente de los relatos autofccionales, lo que supone un estrecho vínculo entre esta clase de historias y la noción lingüística de enunciación. Si atendemos a la división de Martín-Jiménez (2015: 3), habríamos de considerar la existencia de tres universos narrativos: el mundo del autor, el de los personajes y un tercer apartado, tremendamente laxo y aglutinador, que supondría el desarrollo conjunto del mundo del autor y de los personajes, una suerte de tierra de nadie y de todos donde precisamente tienen cabida los elementos metadiscursivos de la voz narrativa. En este sentido, Boulaghzalate (2009: 141), sin embargo, considera que «por lo que concierne a las voces y los modos de enunciación [...] apenas podrían ser un criterio distintivo para separar el relato ficcional del relato factual o referencial», lo cual llevaría en última instancia a la conclusión de que no es tanto el autor, con la estructura narrativa por él planteada, quien propone el pacto autoficcional, sino el propio lector, quien acepta la invitación del escritor de enfrentarse a un texto que *no es realidad ni ficción, sino todo lo contrario*: «la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre los polos ficticio y autobiográfico, que rechaza la consideración meramente textual de la novela» (Alberca, 2005-2006: 116). Esa lectura, en cualquier caso, no deja de ser un posicionamiento del lector y una apuesta personal, eso sí, a partir de las sugerencias dejadas por el texto.

Uno de los principales problemas, por tanto, de la autoficción, es que, siempre en calidad de lectores, asistimos a un proceso metadiscursivo donde la permeabilidad entre las instancias enunciativas nos hace preguntarnos por los propios límites de la metalepsis, tal y como Genette (2004: 15) la entiende: «una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional [...]— de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, el autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación». En el caso de la autoficción, el escritor nos propondría —o al menos así lo entenderíamos nosotros— un caso de metalepsis autorial, donde el novelista se mueve «entre su propio universo vivido, extradiegético por definición y el intradiegético de su ficción» (Genette, 2004: 36). Esa suerte de transgresión que es la metalepsis supone un «baile» entre los niveles de representación que el lector ha de calibrar desde su propio juicio. Metalepsis y autoficción se dan la mano cuando el lector suspende el juicio de evaluación referencial y acepta el traspaso ilusorio de la frontera que separa realidad y ficción, situación esta que incluso puede involucrarle a él mismo, tal y como sucede, por ejemplo, en el Tratado VII del *Lazarillo*, cuando el narratorio, encubierto bajo el enigmático «Vuestra Merced», se convierte a su vez en vecino de Toledo y, por tanto, en otro de los personajes que asiste a la deshonra pública de Lázaro, si bien en este caso la figura del narratorio no llega a alcanzar verdaderamente la frontera de la lectura real.

Cabría aquí preguntarse, con Martín-Jiménez (2015: 16), si las metalepsis plantean siempre un modelo de «impossible worlds», pero lo que sí es cierto es que la propia configuración del autor, en las autoficciones, desafía la lógica convencional y, como ya hemos visto, se resiste a análisis bivalentes en clave de realidad/ficción. En cualquier caso, y volviendo a la figura del lector real —verdadero protagonista y, a nuestro modo de ver, elemento clave para entender y decodificar las autoficciones—,

parte de la crítica, como señala Possi (2014: 156), plantea fundamentalmente dos modelos interpretativos, como si el autor portara «dos identidades diferentes», la impostora y la real. Esta interpretación, en realidad, sigue apoyándose en la misma idea del pensamiento binario: o la voz autorial es real o no lo es. Manrique Sabogal (2008), en cierto modo, se hace también eco de esta idea, al afirmar que actualmente se juega «a potenciar la intriga en el lector [sobre] si el escritor vivió o no los hechos contados». Sí o no, parecen ser las únicas opciones. No obstante, Alberca (2007: 109) habla del «lector cómplice», una suerte de intérprete que considera la autoficción como un juego, y en calidad de tal lo asume:

Lector que entra en el juego y que no se siente decepcionado por la ambigüedad de la propuesta, al contrario, si entra y acepta esa tesitura de lectura es porque la encuentra fascinante y se deja seducir por el proceso de desvelamiento y ocultación del novelista, por ser invitado a entrar, siempre de manera incierta, en un mundo secreto, el del autor y su vida.

El problema sigue estando ahí: el lector continúa teniendo como coordenadas el universo referencial del autor real, lo cual sin duda encorseta el proceso de lectura y nos enfrenta al dilema de aceptar como falsos o reales los datos vertidos en el texto. No obstante, no deja de llamar la atención el hecho de que, si bien la autoficción ha supuesto un nuevo reto para la crítica literaria, en el ámbito de la narrativa, el análisis poético ya contaba desde tiempos inmemoriales con una instancia no excesivamente alejada de la «ambigua» voz autorial de la prosa: nos referimos al yo lírico. En efecto, la voz que asume la responsabilidad lírica de los versos ha construido, a lo largo de los siglos, un universo referencial ante el cual la crítica suele mostrarse mucho menos obsesiva en lo que a su verificación extratextual respecta. Tal y como afirma López García (1993: 113), «el lector pocas veces es consciente de si el autor expresa en sus versos y narraciones emociones sinceras, si son de primera mano, o han sido usurpadas a terceras personas, o se han derivado de fuentes literarias». Para Ferrero (2013: 3), es posible considerar al género lírico como una subcategoría dentro de los textos autoficcionales, pero esto dependería de si consideramos que hay identidad entre el yo lírico y el autor real, o si lo contemplamos como una pura construcción ficcional.

El yo lírico, en suma, abre una vía de análisis en la que consideramos la existencia de una instancia enunciativa responsable, de acuerdo con el juego literario, del discurso poético, y ante la cual, curiosamente, no abrimos una exhaustiva línea de investigación, al objeto de considerar la identidad entre los sentimientos por él vertidos y los verdaderamente experimentados por el autor real. De todo ello podemos extraer sin duda dos conclusiones: 1) la indicación genérica resulta determinante en la aproximación al texto (Alberca, 2007: 250); y 2) el texto, y su significado, emanan del acto de lectura, y del valor que nosotros, como intérpretes, les demos. De este modo, coincidimos con Alberca (Ferrero, 2013: 2) en considerar el texto autoficcional más como «un modo de lectura, que de escritura». Para algunas (Molero de la Iglesia, 2006), el proceso de lectura autoficcional se basará en un proceso de transmisión de dudas al lector. Nosotros, sin embargo, de acuerdo con las asunciones de la crítica poética, optaremos por considerar más bien que la autoficción construye un sujeto enunciativo que

suspende el juicio veritativo, a través de la construcción de una instancia enunciativa intermedia entre el autor real y el que emana del texto.

En este sentido, Amícola (2009: 189) y otros han insistido en subrayar que «la autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro». Alberca, en lugar de hablar de figura especular, alude unas veces a la noción de «clon autoficticio [...] que rompe la divisoria entre lo natural y lo artificial, entre lo autobiográfico y lo ficticio, entre el original y la copia» (Alberca, 2007: 29) y otras a la idea de «realidad virtual» (Alberca, 2007: 140). En cualquier caso, esa instancia enunciativa intermedia en modo alguno puede identificarse como el autor real, pues, en palabras de López García (1993: 26), «el autor no puede aparecer en la obra de arte, sí la persona [...] la persona es un personaje cuya inclusión decide el autor». La cuestión es, por tanto, ¿qué persona?

Digámoslo ya sin ambages: la teoría que aquí defendemos arranca de la consideración de la autoficción como un género literario donde, en la estela del yo lírico de la poesía, el autor juega a construir, o al menos a sugerir —pues el lector es quien, al fin y al cabo, ha de realizar en última instancia el proceso de valoración interpretativa, dotando así de vida a la obra literaria—, la presencia de una instancia enunciativa que no es el narrador —ya que se atribuye la elaboración física del relato, o al menos parece dotado de existencia extranarrativa—, pero que tampoco es el autor implícito representado —pues este no deja de ser, al fin y al cabo, un ente ficcional, responsable, eso sí, de la autoría de la obra dentro del universo literario—. Se trataría, por tanto, de un «autor real figurativo», una suerte de figura especular del autor real sobre la cual proyectaría el lector la atribución del texto y que, en pura lógica, haría pasar al autor real a un segundo plano irrelevante desde el proceso de la interpretación textual. Para Platón, el poeta era un imitador en tercer grado, al copiar la imagen de una imagen. Esa «imagen de una imagen» sería el autor real figurativo, la instancia a la que atribuimos la elaboración real de la obra, cuya caracterización emana del texto y que identificamos con el autor real, sin serlo. De aquí surge el gran oxímoron de la autoficción, en la medida en que la obra y el autor «se articulan en planos de igualdad y, a la vez, en planos heterogéneos» (López García, 1993: 89): el autor real figurativo surge de la obra y, al tiempo, es totalmente ajeno a ella.

Recordemos que, según las premisas de la lógica difusa, la autoficción es un *es y no es* al mismo tiempo o, como indica Molero de la Iglesia (2006), «el objetivo del novelista está en hablar de sí mismo sin responsabilizarse por ello del enunciado». Ciertamente, podría decirse que en realidad el novelista construye una voz autorial que pretende pasar —y de hecho lo es, según el juego literario— por la real, pero que a su vez surge de la propia narración, en el discurso novelesco. Aquí más que nunca cobran sentido las palabras del personaje de *La velocidad de la luz*: «se parece en todo a mí, pero no soy yo» (Cercas, 2005: 62).

Para analizar sucintamente las implicaciones, en el juego autoficcional, de la figura del autor real figurativo, aludiremos a tres obras donde la identificación con el autor real ha conllevado distintos procesos interpretativos: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Gomorra*, de Roberto

Saviano, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Rigoberta Menchú y Elisabeth Burgos.

Comenzando con el primero de los textos, Fernando Vallejo juega a construir una narración donde el protagonista —quien comparte nombre y nacionalidad con el autor real—, un intelectual que regresa a Medellín después de treinta años, comenzará una relación amorosa con un joven sicario que le introducirá en la atmósfera de violencia cotidiana que caracteriza al *Medallo* de los años noventa. La muerte del chico, y la posterior relación amorosa de Fernando con otro adolescente asesino, no harán más que sumergir al maduro gramático en un *continuum* de tiroteos y sangre que lo volverán más y más insensible. Un sucinto repaso por la biografía del autor permite encontrar, además de la antroponimia y de la nacionalidad, varios elementos en común con el protagonista-narrador de la novela, como su orientación sexual o su acerba visión crítica de la sociedad y la política colombianas, así como de la Iglesia católica: «si no se la hubieran robado ellos se la habrían robado otros. Y al que no le guste la impunidad que no la respire [...] Unos roban y a otros los roban [...] Todo estaba dentro de la más normal normalidad, la vida seguía su curso en Medellín» (Vallejo, 1994: 114); «pasemos a palabras mayores, al cardenal López T., el que se quería despachar Alexis. Muy delicadito él, de modales finos y adamados, perfumados, se empeñó en hacer negocios con el narcotráfico, el único que tenía aquí dinero contante y sonante» (Vallejo, 1994: 69); «el primer atracador de Colombia es el Estado. ¿Y una industria? La industria aquí está definitivamente quebrada: para todo el próximo milenio» (Vallejo, 1994: 45); «para eso se necesita imaginación y los funcionarios de hoy en día no la tienen, como no sea para robar y depositar en Suiza» (Vallejo, 1994: 30).

De este modo, el proceso de lectura permite una aparente anulación de la duplicidad autor real/autor figurativo, en base a la fuerte identidad ideológica y biográfica entre el personaje narrador y el autor de carne y hueso. No obstante, el Fernando personaje, fruto del proceso de degradación moral al que su periplo por la ciudad le someterá, en una suerte de auténtico descenso a los infiernos, experimentará una progresiva insensibilización ante el maremágnum de violencia que le rodea: «aquí ya no sé, con esta memoria cansada se me empiezan a embrollar los muertos» (Vallejo, 1994: 47); «las llamas abrasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco» (Vallejo, 1994: 48); «como la única forma de acabar con un incendio es apagándolo, de seis tiros el ángel lo apagó. Seis cayeron, uno por cada tiro» (Vallejo, 1994: 72). De este modo, ante la construcción de un personaje de un sadismo casi inverosímil —máxime a partir del proceso de identificación con el Fernando Vallejo real, un intelectual comprometido y sensibilizado con las duras realidades de su tiempo—, el lector se ve obligado a rechazar esa vinculación entre los dos Fernandos —el narrativo y el real— que el aparente juego autoficcional pudiera sugerirle. Por tanto, solo la construcción de la instancia especular del autor figurativo, responsable del texto pero desvinculado del autor real, salva la semántica de la narración. El lector entiende que el Fernando del relato pasa por convertirse en el pretendido autor real de la obra, pero suspende todo ejercicio de verificación con el autor real, una vez comprobada la inaudita insensibilidad del personaje-narrador.

El caso de *Gomorra* es diferente. Escritor sobradamente conocido en los últimos años, gracias al éxito de esta obra y a las desgraciadas consecuencias personales que esta le ha acarreado, al precisar de constante protección policial, Roberto Saviano nos ofrece un relato de la Camorra desde todos los planos económicos y criminales. El texto presenta la figura de un investigador-testigo al que el propio libro permite identificar nominalmente con el autor real, como revela la dedicatoria que un amigo consigue para el protagonista de parte del tristemente célebre inventor del fusil de asalto soviético AK-47: «to Roberto Saviano with Best Regards M. Kalàshnikov» (Saviano, 2006: 196). De igual modo, el Roberto Saviano real es también de Nápoles, localización principal, como sabemos, de la mencionada organización criminal y enclave fundamental donde transcurre la historia, tal y como señalará el personaje-relator en diversas ocasiones: «hacia mucho que no iba por Casal di Principe [...] es la capital del poder empresarial de la Camorra. En la provincia napolitana y casertana el mero hecho de provenir de Casale era como una especie de garantía de inmunidad» (Saviano, 2006: 204); «he nacido en tierras de la Camorra, en el lugar con más muertos por asesinato de Europa» (Saviano, 2006: 324). Saviano, como es sabido, ha desarrollado su labor literaria desde la documentación y la investigación, y el personaje de *Gomorra* igualmente mostrará curiosidad ante el presente y el futuro de los camorristas: «el día de la sentencia fui al tribunal de Santa María Capua Vetere. Encajé mi Vespa en un intersticio entre dos coches, y me dispuse a entrar [...] Mientras estaba allí, a la espera de la sentencia [...] pensaba que aquel no era un proceso como los demás» (Saviano, 2006: 216). Ambos Robertos, el real y el ficticio, tienen estudios —«eres licenciado y tienes cualidades» (Saviano, 2006: 311)— y, sobre todo, los dos se ven impelidos, desde el débito moral que surge a partir del conocimiento, a contar públicamente los excesos e impunidades de la Camorra: «yo sé, y tengo las pruebas. Yo sé dónde se originan las economías y de dónde toman su olor [...] Yo sé qué exuda el beneficio [...] Yo sé y tengo las pruebas. Y por ello hablo. De estas verdades» (Saviano, 2006: 231-232).

Sin embargo, la biografía del Saviano personaje siembra también dudas en su identificación con el Roberto real. Uno de los casos más llamativos es el del padre del protagonista:

De repente oí que alguien me llamaba. Antes de girarme había adivinado ya de quién se trataba: era mi padre [...] Había aprovechado el hecho de que una compañía rumana había bajado el precio de los vuelos a Italia debido a la muerte del Papa, y había pagado el billete a toda la familia de su pareja [...] Me acordé de cuando tenía doce años, en la playa de Pinetamare. Mi padre entró en la habitación; yo acababa de despertarme. Posiblemente era domingo.

—¿Te das cuenta de que tu primo ya sabe disparar? ¿Y tú? ¿Es que vas a ser menos que él?

Me llevó a Villagio Coppola, en la costa domicia [...] Cuando finalmente di en el primer blanco de mi vida, experimenté una sensación de orgullo y sentimiento de culpa a la vez [...] Estaba satisfecho: ahora su hijo no era menos que el hijo de su hermano. Así que recitamos la cantinela habitual, su catecismo:

—Roberto, ¿qué es un hombre sin carrera y con pistola?

—Un capullo con pistola.

—¡Bien! ¿Qué es un hombre con carrera y sin pistola?

—Un capullo con carrera.

—¡Bien! ¿Y qué es un hombre con carrera y con pistola?

—¡Un hombre, papá!

—¡Muy bien, Robertito! (Saviano, 2006: 182-185)

Difícilmente podemos creer que el padre del Roberto Saviano real, médico napolitano, encaje con esta descripción entre arrabalera y hollywoodense. Por tanto, la naturaleza autoficcional apuntada por la crítica en relación con la obra de Saviano (Nelken, 2014) encuentra reflejo en este baile de datos reales y aparentemente poco fiables, si bien con un grado de cuestionamiento menor que con el excesivo Fernando de *La virgen de los sicarios*. El autor real figurativo muestra aquí un mayor esfuerzo de aproximación al Roberto Saviano real. Todo (o casi todo) parece coincidir: nombre y apellidos, región, proceso de investigación, justificación para la escritura, etc. Por otro lado, no podemos olvidar el vendaval de datos documentales, verídicos, vertidos en la obra a propósito del crimen organizado napolitano (que ha llevado a Saviano a estar amenazado de muerte por la Camorra). Sin embargo, la identificación entre personaje-narrador y autor real es una licencia del lector, y su correspondencia o no con la realidad en modo alguno quita peso y autoridad moral al relato documental de una investigación periodística. Aquí, por tanto, al igual que en *La virgen de los sicarios*, el autor real figurativo surge como acto interpretativo de un texto pretendidamente autoficcional, y su naturaleza especular respecto al Saviano real descarga a este de la responsabilidad del autobiografismo, pero no del rigor de la investigación periodística. Si Vallejo denunciaba desde la exageración, Saviano lo hará desde el antifaz, pero en ambos casos el autor real figurativo exonera al autor real de cualquier tipo de presencia en el texto.

Muy diferente es el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La obra, incorporada habitualmente al género testimonial, se presenta como la refundición de las conversaciones que la antropóloga Elisabeth Burgos mantuvo durante ocho días con Rigoberta, intentando así ofrecer una transcripción literal de las veinticinco horas de grabación que Burgos realizó, en las cuales recogía el testimonio de las terribles condiciones de vida a las que tiene que enfrentarse la comunidad indígena guatemalteca. Desde las primeras páginas, Burgos insiste en la reproducción fiel de las conversaciones mantenidas con Rigoberta:

No toqué ni el estilo, ni la construcción de las frases [...] Muy pronto decidí dar al manuscrito forma de monólogo, ya que así volvía a sonar en mis oídos al releerlo. Resolví, pues, suprimir todas mis preguntas. [...] Decidí también corregir los errores de género debidos a la falta de conocimiento de alguien que acaba de aprender un idioma, ya que hubiera sido artificial conservarlos y, además, hubiese resultado folklórico en perjuicio de Rigoberta, lo que yo no deseaba en absoluto (Burgos, 1985: 13).

La polémica surgió, sin embargo, a raíz de la publicación de un libro por parte del antropólogo estadounidense David Stoll (Marti, 1999), el cual cuestionaba la exactitud de los datos biográficos de Rigoberta, en particular su papel como espectadora de tragedias a las que no había asistido, así como dramas vitales no vividos. Según la propia Burgos, el libro de Stoll aclara falsedades que a la propia antropóloga se le habían escapado, por desconocimiento o buena fe:

Demuestra que no es cierto que Rigoberta no haya ido nunca a la escuela, que no es cierto que su hermano Nicolás muriese de hambre —en realidad sigue con vida—, que aún es menos exacto que Rigoberta hubiese trabajado como criada en la capital y por tanto no pudo sufrir ciertas vejaciones racistas de las que habla, que tampoco asistió al asesinato de su otro hermano [...] a manos de unos militares que lo quemaron vivo (Marti, 1999).

De este modo, y aunque Stoll y Burgos intenten exonerar de cierta culpa a Rigoberta —«no puede decirse que Rigoberta mienta. Es una persona que pertenece a otra tradición cultural, a una tradición preliteraria, de oralidad, en la que la historia tiene un carácter colectivo, los hechos se almacenan en esa memoria común y pertenecen a la comunidad» (Marti, 1999)—, lo cierto es que, como Marti (1999) señala, «las inexactitudes, medias verdades o mentiras a secas de Rigoberta Menchú pueden desacreditar no solo su persona, sino todo un movimiento o poner entre paréntesis todas las informaciones que hablen del sufrimiento de los indios en Centroamérica».

No resulta difícil, pues, comprobar la abismal diferencia que separa el libro sobre Rigoberta Menchú de *La virgen de los sicarios* o *Gomorra*. Así, mientras que las tres comparten el propósito, más o menos directo y explícito, de realizar crítica social jugando con la identidad nominal de protagonista y autor real, las obras de Vallejo y Saviano en modo alguno *certifican* dicha identificación. El lector, obviamente, constata que el autor plantea como hoja de ruta la construcción de una instancia enunciativa figurativa que se convertiría en el auténtico responsable, dentro de las coordenadas autoficcionales, de la obra ofrecida al lector. Dicho autor real figurativo, imagen especular del escritor de carne y hueso, nos diría en ambas obras: «en efecto, yo, autor real de la obra, soy a la vez protagonista de ella, y como tal has de entender el juego». ¿Entonces Fernando Vallejo y Roberto Saviano protagonizan *La virgen de los sicarios* y *Gomorra*? Sí y no. Efectivamente, las protagonizan, y ambos son personajes reales, pero en modo alguno el Fernando o Roberto al que podríamos invitar a una copa o pedir un autógrafo. En esa «imagen de la imagen» subsiste el autor real figurativo, un elemento que solo el juego autoficcional sostiene.

El caso, sin embargo, de la entrevista a Rigoberta Menchú es totalmente diferente. Aquí no hay doble enunciación, ni juego especular, ni propuesta autoficcional. Burgos y Menchú, las mujeres reales, comprometidas, de carne y hueso, nos dicen: «yo certifico con mi presencia en este libro documental que las enunciaciones recogidas en él son totalmente reales y verídicas, pudiendo verificar cualquier información de acuerdo con el universo extraliterario». Por tanto, si son ciertas las investigaciones de Stoll, Rigoberta nos engaña, propone una enunciación, de acuerdo con unas coordenadas interpretativas, que no cumple. Esa es, a nuestro modo de ver, la diferencia clave entre la autoficción y el relato real: mientras que en la primera la persona de carne y hueso *es y no es* protagonista de su historia, a partir del entramado construido mediante el autor real figurativo, en el segundo solo esperamos leer la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad: así nos lo dicen, así lo aceptamos, así lo leemos. Por tanto, la autoficción no es una etiqueta para justificar cualquier relato tramposo: es una forma de narrar que desafía la lógica del pensamiento binario, bivalente, pero que en modo alguno busca engañar al lector.

## Conclusiones

Ante el aluvión de textos autoficcionales a los que estamos asistiendo en los últimos tiempos, los conceptos de realidad y ficción se están viendo sometidos a constante cuestionamiento. Críticos y

lectores se enfrentan al texto con el dilema de escoger entre verdad y mentira casi a cada línea. Frente a todo ello, la lógica difusa parece abrir un camino alternativo cuando las herramientas de análisis parten de sistemas veritativo-funcionales no adecuados para explicar formas alternativas de entender la narración. En este sentido, el principio de gradualidad, según el cual todo ente pertenece a cualquier conjunto, permite analizar los relatos autoficcionales a partir de una «escala de grises» donde no todo es verdad y no todo es mentira, sino que cada elemento, cada rasgo, se desliza por una situación intermedia, verificable en mayor o menor medida.

Además, la lógica difusa ofrece otra estrategia de conciliación igualmente útil en los relatos autoficcionales, en la medida en que supera el callejón sin salida del principio del tercio excluido. En la *fuzzy logic*, algo puede ser y no ser a la vez. Lázaro, o Javier Cercas, pueden ser y no ser los autores al mismo tiempo. Pero la utilidad de este planteamiento no descansa solo en el juego retórico que supone asumir un oxímoron como parte de la lógica, sino en el esfuerzo explicativo de analizar cómo esto es posible: ¿de qué modo Lázaro verdaderamente nos cuenta su historia y al mismo tiempo no es el escritor? La asunción de que este fue el verdadero propósito de la obra, y de que como tal tenemos que analizarla, otorga una enorme utilidad a la lógica difusa, al rechazar el encorsetador pensamiento bivalente.

Por último, la crítica literaria, a la hora de dilucidar ante qué instancia enunciativa se encuentra en un relato, ha marcado generalmente una línea nítida entre el autor real, de carne y hueso, y el autor ficticio o implícito representado, esto es, el agente enunciativo que, dentro de la propia obra, se atribuye la elaboración física de esta. En el caso de las autoficciones, la ruptura de la lógica bivalente, y por tanto del binomio realidad-ficción, debería tener su justa correspondencia en el análisis de los planos narrativos. Por ello, la utilización de la noción de autor real figurativo permite, de nuevo en consonancia con la lógica difusa, superar las antítesis excluyentes, a partir de una voz que verdaderamente es la responsable de la enunciación literaria, cuya configuración biográfica emana del propio relato y de la que podemos conocer la identidad tanto indagando en las páginas del texto como leyendo el nombre que figura en la portada. Sin embargo, este autor real figurativo, espejo del autor real y del implícito representado, descargará de toda responsabilidad enunciativa a la persona real de carne y hueso, salvo, claro está, cuando la adscripción genérica de la obra traicione al lector, jugando una partida no anunciada, tal y como vimos en el caso de las entrevistas a Rigoberta Menchú.

Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre la autoficción. En cualquier caso, asumir que se trata de una forma incluyente, que no incómoda, tanto de contar como de leer, nos permitirá disfrutar de la literatura como siempre se ha hecho, esto es, a partir de la pura magia de la narración.

### **Bibliografía**

ÁLAMO FELICES, F. (2012): «La ficcionalidad: las modalidades ficcionales», *Castilla. Estudios de literatura*, 3, pp. 299-325.

- ALBERCA, M. (2005-2006): «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», *Cuadernos del CILHA*, 7/8, pp. 115-127.
- (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ FALCÓN, L. (2010): «La autorreferencialidad de la experiencia estética», *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 9, pp. 30-42.
- AMÍCOLA, J. (2009): «Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)», *Olivar*, 12, pp. 181-197.
- ANÓNIMO (1554): *Lazarillo de Tormes*. Madrid, Cátedra, 2006.
- BOULAGHZALATE, H. (2009): «Autobiografía y ficción. El caso de *Enfance* de Nathalie Sarraute», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 133-148.
- BURGOS, E. (1985): *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, Siglo XXI.
- CERCAS, J. (2005): *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.
- FAIX, D. (2013): «La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura», en M. JIMENO PANÉS, coord., *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera*. Budapest, Instituto Cervantes, pp. 127-136.
- FERRERO, G. (2013): «Autoficciones líricas (Una vez más, el *enigma enunciativo*)», *RECIAL*, 4, pp. 1-15.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HERRERA ZAMUDIO, L. E. (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- HUESO HOLGADO, H., y CUERVO DÍAZ, F. (2013): «Lógica borrosa, subjetividad posmodernista y psicoanálisis», *Norte de Salud Mental*, XI/47, pp. 31-46.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (1993): *Ensayo sobre el autor*. Madrid, Júcar.
- MANRIQUE SABOGAL, W. (2008): «El yo asalta la literatura», *El País*, en [http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html) (última consulta, 14-7-2015).
- MARTÍ, O. (1999): «Las mentiras piadosas de Rigoberta Menchú», *El País*, en [http://elpais.com/diario/1999/01/03/internacional/915318010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/01/03/internacional/915318010_850215.html) (última consulta, 3-7-2015).
- MARTÍN-JIMÉNEZ, A. (2015): «A theory of impossible worlds (metalepsis)», *Castilla. Estudios de literatura*, 6, pp. 1-40.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2006): «Figuras y significados de la autonovelación», *Espéculo*, 33, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (última consulta, 10-6-2015).
- MOLINA FOIX, V. (2009): «Larra y su yo», *El País*, en [http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241221150\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241221150_850215.html) (última consulta, 17-7-2015).
- MORA, R. (2005): «Entrevista a Javier Cercas», *El País*, en [http://elpais.com/diario/2005/03/10/cultura/1110409201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/03/10/cultura/1110409201_850215.html) (última consulta, 12-08-2014).

- NELKEN, M. (2014): «¡Droja en el Colacao!», *El Mundo*, en <http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/20/5305d14a22601d8b5e8b4572.html> (última consulta, 15-2-2015).
- PEÑA, L. (1988): «Algunos debates filosóficos sobre los conjuntos difusos», *Ideas y Valores*, 78, pp. 3-27.
- POSSI, V. (2014): «Javier Marías por Javier Marías: autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*», *Castilla. Estudios de literatura*, 5, pp. 148-167.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- (1994): «Teoría de la narración», en D. VILLANUEVA, coord., *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, pp. 219-240.
- RICO, F. (1988): *Problemas del «Lazarillo»*. Madrid, Cátedra.
- SAVIANO, R. (2006): *Gomorra*. Trad. Teresa Clavel y Francisco J. Ramos Mena. Barcelona, Random House Mondadori, 7ª ed., 2008.
- VALLEJO, F. (1994): *La virgen de los sicarios*. México, Alfaguara, 2002.
- ZADEH, L. A. (2008): «Is there a need for fuzzy logic?», *Information Sciences*, 178, pp. 2751-2779.

TROPELIÁS