

Autoficción: del pacto autobiográfico a la ambigüedad ficción/no ficción de los relatos contemporáneos*

Autofiction: From the Autobiographical Pact to Ambiguity Fiction/Non-Fiction in Contemporary Storytelling

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA - ORCID 0000-0002-0027-8745

(pág 79 - pág 87)

RESUMEN. La autoficción, fruto del auge de las narrativas del yo, se ha convertido en una modalidad narrativa bastante común en la contemporaneidad. Desde la creación del neologismo a finales de los setenta, asimismo, no ha dejado de suscitar debates teóricos en torno a su naturaleza. Este trabajo aborda, desde la pragmática y la noción de ambivalencia de Lotman, los rasgos generales que definen a este tipo de narraciones, explicando las complejas relaciones que genera entre la textualidad desarrollada y el hecho de que se produzca la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje en obras con elementos reconocidos como ficcionales. Si bien este concepto se generó en el ámbito de las narraciones literarias, su traslación a otros ámbitos como el teatro o el cine ha sido realmente exitosa, incluso aplicándose a narraciones de memoria histórica.

Palabras clave: autoficción, narratología, autobiografía, pragmática, ambivalencia.

ABSTRACT. Autofiction has become a widely explored narrative modality in contemporary times, stemming from the rise of self-narratives. Since the creation of the neologism in the late seventies, it has consistently sparked theoretical debates about its nature. This work precisely addresses, from the perspective of Pragmatics and Lotman's notion of ambivalence, the general features that define this type of storytelling, explaining the complex relationships it generates between the developed textuality and the fact that a nominal coincidence occurs between the author, narrator, and character in works with recognized fictional elements. Although this concept was originated for literary narratives, its transposition to other fields such as theater or cinema has been truly successful, including narratives about historical memory.

Keywords: Autofiction, Narratology, Autobiography, Pragmatics, Ambivalence.

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA. Es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, área en la que se doctoró bajo la supervisión de Jenaro Talens y María Ángeles Grande. Ha sido secretario de la Asociación

Española de Semiótica, de la que sigue siendo vocal. Es autor de más de cien trabajos sobre estudios teatrales, comparatismo interartístico, estudios fílmicos y estudios de género. Es director del Área de Artes Escénicas de la Universidad de Granada. Correo electrónico: <mariodelatorre@ugr.es>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 06/12/2023

1. INTRODUCCIÓN

En la contemporaneidad estamos asistiendo a un cambio en las formas de autorrepresentación, sobre todo incentivado por los desarrollos de internet 2.0 y sus implicaciones en la configuración de lo que Manuel Castells (2009) denominó “autocomunicación de masas”. Este acceso libre a los medios de comunicación de difusión masiva está liberando a las formas de expresión del yo de las constricciones que los grupos mediáticos, o las propias dinámicas de los polisistemas culturales (Even-Zohar, 1990), en general, establecían sobre las expresiones artísticas que partían de la enunciación explícita del autor. Las redes sociales, por ejemplo, se han convertido así en medios para el desarrollo de subgéneros como la tuitatura, una de cuyas principales características reside en el protagonismo del dueño de la cuenta que narra sus aventuras en hilos, de tanto éxito, como los de Manuel Bartual.

En este caso, como en otros similares, podemos hablar de *autoficción*, un neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 en la contracubierta de su obra *Fils*, en la que lo definía como una “fiction d'événements et de faits strictement réels”. A partir de esta rompedora y novedosa propuesta se desarrollaría un fenómeno que ha tenido un profundo calado en las artes narrativas y performativas a lo largo de sus más de cuarenta años de existencia, sufriendo un notable éxito en el siglo XXI en el ámbito hispánico. Tanto es así que en obras como *Los Gondra (una historia vasca)*, Premio Max al mejor texto dramático en 2018, o *Los otros Gondra (relato vasco)*, Premio Lope de Vega 2017, su autor, Borja Ortiz de Gondra, no solo trabajó siguiendo los postulados teóricos de la autoficción, sino que el término, y su discusión teórica asociada, aparece en la diégesis de los espectáculos.

Este sería el caso también del filme *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar (2019), donde dicha cuestión aparece en una escena entre Salvador Mallo, *alter ego* de Almodóvar, y su madre, lo que demuestra la popularidad creciente de este concepto en el siglo XXI. La cuestión es que el éxito ha sido tal que incluso, además de su impronta tanto en el ámbito creativo como en el académico, ha pasado a ser una etiqueta comercial que ha generado reacciones diversas. Si bien algunos autores se adscribían a este término, otros han afrontado las narrativas del yo evitando que se les asocie con este vocablo, ya fuera por miedo a encasillarse o bien a la incomodidad que les generaba que su obra se clasificase de acuerdo con algunos usos poco precisos. Y es que, como Ana Casas dice, “la generalización del término ha acabado convirtiendo la autoficción en una suerte de cajón de sastre” (2012, p. 10).

Recordemos en qué contexto nace el término *autoficción*. Nos encontramos en Francia en los años setenta, donde se produciría la aplicación de esta categoría a autores de la *nouveau roman* que, en su afán de experimentación, acabaron recurriendo al yo (Casas, 2012, p. 12). Pero estamos también en una época de debate sobre el sujeto enunciator, con trabajos de Roland Barthes (1968/1994) sobre la muerte del autor. O bien del desarrollo de las teorías de la deconstrucción, como Paul de Man (1984), quien en “Autobiography as de-facement” decía que entre el yo referencial autobiográfico y el yo ficcional la diferencia era indecible. O bien de la aplicación de las teorías del psicoanálisis de forma amplia sobre un sujeto posmoderno y disgregado que divergía de la versión moderna y unitaria del mismo. En consecuencia, sobre todo a partir de las críticas deconstruccionista y psicoanalítica, se debilitó “la creencia en el principio de identidad del yo como origen de verdad para el discurso autobiográfico” (Casas, 2012, p. 15). Y no olvidemos que la propuesta de Doubrovsky no deja de ser una reacción a las investigaciones que, en esos

años, venía desarrollando en torno al género de la autobiografía su colega Philippe Lejeune (1975), para quien el pacto autobiográfico provenía de la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje, y este era incompatible con el pacto novelesco (pp. 28-30).

El éxito del término, tanto por su audaz conceptualización como por lo eufónico, hizo que investigadores diversos plantearan sus propias propuestas, sobre todo intentando acotar el sentido de este tipo de producciones artísticas. En nuestro caso nos quedaremos con lo dicho por Jacques Lecarme en 1994 en *Ritm*, una autoficción es “un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico indica que se trata de una novela” (como se cita en Casas, 2012, p. 21). Nos interesa de esta definición el aporte del sentido de verosimilitud que añade el testimonio del autor como narrador de la historia, pero también la confluencia con el género novelesco, algo que introduce lo ficcional de forma ineludible. Lo cierto es que, bajo este marchamo, y siguiendo estas estrategias discursivas, se han acogido multitud de obras, tanto como método de escritura o bien como estrategia comercial.

Resulta difícil establecer el porqué del éxito de este género, o si se quiere, subgénero. La clave puede estar, en una primera instancia, en el efecto desautomatizador que genera, siguiendo la añeja pero aún operativa noción formalista (Shklovski, 1965/1991). Supone una ruptura con un modelo previo, la autobiografía, lo que provoca una desviación de la norma constitutiva del signo poético (Pozuelo Yvancos, 1979). Según hemos comentado, este devendría en la disolución del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975), según el cual es incompatible el pacto ficcional cuando se produce la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje.

Pero si bien esto parece una cuestión clara, nos interesa entender qué implicaciones ocasiona esta situación. Atendiendo a los tres planos del lenguaje según Charles Morris (1971/1985), además del plano sintáctico y el semántico nos interesa especialmente el pragmático, que analiza las relaciones entre signo y sujeto receptor: “Por *pragmática* se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes” (p. 67). Esto nos resulta de lo más oportuno para hablar de la autoficción, puesto que el género deviene de la implicación del lector (o espectador) en el proceso de lectura, que otorga un grado de ficcionalidad o no a determinados elementos, bien impelido por el propio texto o bien por paratextos, tanto epitextuales como peritextuales, siguiendo la terminología de Gérard Genette (1987/2001).

Aprovechamos para recuperar el plano *retórico* empleado por José Romera Castillo para estudiar “todos aquellos recursos (especialmente los lingüísticos) utilizados por el creador para interrelacionarse con el lector” (1995, p. 119). Y es que el lector en la literatura, o en el cine, autoficcional es interpelado de una forma diferente, en cuanto al pacto ficcional exigido tradicionalmente se le opone una serie de elementos del discurso que dificultan el establecimiento de dicho pacto, como la coincidencia nominal mencionada. Como el mismo Philippe Lejeune diría de forma posterior a *Le pacte autobiographique*, en *Moi aussi*, donde incorpora ya la autoficción como forma literaria posible, esta “asume la contradicción aparente entre dos sistemas de signos (los que inducen a pensar en la obra como una novela y, al mismo tiempo, como una autobiografía)” (como se cita en Casas, 2012, p. 12).

En este trabajo abordaremos la naturaleza ambigua de la autoficción, teniendo en cuenta que el no determinar de manera unívoca el marco de interpretación de los hechos que se narran en estas obras provoca en el espectador una respuesta compleja. Este, en

consecuencia, es incapaz de referenciar a lo factual o a lo ficcional la naturaleza de los acontecimientos narrados, a pesar de lo persuasiva que resulta la presencia del yo como sujeto enunciador explícito.

2. LA AMBIVALENCIA SEMIÓTICA DE LA AUTOFICCIÓN

Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo*, determina que en la autoficción encontramos “relatos que se presentan inequívocamente como ‘novelas’, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje” (2007, p. 158). Es precisamente sobre este grado de ambigüedad que el académico español edifica su propuesta sobre la autoficción, y, para explicarlo, rescatamos aquí la productiva noción de ambivalencia propuesta por Iuri Lotman. Según el célebre investigador de la escuela de Tartu:

El estado de ambivalencia es posible como una relación del texto con un sistema que en el presente no está vigente, pero que se conserva en la memoria de la cultura (una violación de la norma, legalizada en determinadas condiciones), y también como relación del texto con dos sistemas no ligados entre sí, si a la luz de uno el texto se presenta como autorizado, y a la luz del otro, como prohibido (1985/1998, p. 75).

Desde nuestro punto de vista nos interesa la segunda parte de esta definición de ambivalencia. Vemos cómo la autoficción transgrede precisamente los límites de la novela y la autobiografía, lo que genera un cierto malestar que depende del ámbito desde el que se quiera observar este fenómeno: lo referencial excluye lo ficcional, sobre todo si nos acercamos a los discursos de cariz historiográfico, mientras que la ficción se problematiza cuando se insertan elementos de verificabilidad manifiesta.

Si nos ceñimos a la mera textualidad de este tipo de obras, y dependiendo de las capacidades del lector, se puede identificar esta incongruencia, producida por la naturaleza ambivalente (Lotman, 1985/1998, p. 75) de estos textos. Esto provoca un extrañamiento sobre los hechos narrados, especialmente si nos aproximamos a la modalidad de la autoficción fantástica, según Vincent Colonna (2004/2012), aquella donde lo verosímil es excluido de la propuesta, al menos en parte de la narración. Pero debemos tener en cuenta que la propia coincidencia nominal de autor-narrador-personaje reafirma la instancia enunciativa del discurso, haciendo que la comunicación se haga más efectiva gracias al fortalecimiento de la función fática del discurso, e impeliendo al receptor a asumir *como real* lo que le está siendo transmitido a través de la narrativa autodiegética (aunque también pueda ser homodiegética en ocasiones). Atendiendo a las funciones del lenguaje según Roman Jakobson, veríamos cómo el proceso puede intensificarse en prácticamente todos los estamentos. Un ejemplo de ello es el refuerzo de la función metalingüística, puesto que muchas de estas narraciones incluyen recursos narrativos que apuntan al propio código, como la *mise en abyme* o la metalepsis.

Pero no solo en la propia textualidad advertimos esto, sino que el contexto también es determinante para la construcción del sentido, y a este respecto son fundamentales los paratextos, como ya hemos mencionado, a veces creados por el propio autor o bien por la

editorial u otro agente, como puede ser la crítica. Cuando estamos ante un relato autoficcional, a veces no contamos con la información previa necesaria para discernir lo fantástico, o no, de ciertos pasajes, por lo que la mera mención de *ficción* o *autoficción* en la solapa del libro o en la sinopsis del filme nos puede guiar a efectuar la lectura en una línea determinada. Y he aquí una muestra de que la significación no solo surge de la sintaxis y de la semántica, sino, como afirma Garrido Gallardo (1992, p 23), sobre todo de la pragmática.

Cabe matizar la idea de Jenaro Talens cuando afirma que “siempre subsiste una estructura de determinación que nos obliga a leer de una manera y en una dirección definidas” (1995, p. 24). En el caso de la autoficción, para intentar explicar su éxito, esta estructura que permanece consistiría en la autodiégesis de la propia narrativa, que nos lleva, de forma automatizada, a la lectura siguiendo el pacto lejeuniano. Pero, como decimos, encontramos también una serie de indicadores que subvierte esta naturaleza y nos acerca a otro tipo de construcciones de sentido, es el marco ficcional el apelado entonces para la semiosis. Seguiríamos el pensamiento de Charles S. Peirce (1987) en la creación del significado, ya que es cierto que la labor del interpretante es crucial, pero esta viene determinada también por elementos que son ajenos al representamen y al objeto en sí.

3. LA POSMEMORIA COMO MUESTRA AUTOFICCIONAL

A la hora de ejemplificar algún tipo de práctica contemporánea que haya asimilado esta forma autoficcional, resulta muy interesante analizar lo acaecido con los procesos de memoria histórica, donde el yo se propugna últimamente como camino para la reconstrucción del pasado (Traverso, 2022), en consonancia con el giro subjetivo actual de la historia (Sarlo, 2006). Desde esta perspectiva, estamos asistiendo al surgimiento de una serie de propuestas narrativas en las que el yo es puesto en primer término para hablar de un episodio del pasado que se quiere vincular con el presente, usando para ello la ficción como estrategia constructiva. Lo importante ya no es la búsqueda de un relato histórico verosímil, sino la transmisión de un mensaje connotativo propio de los comunicados artísticos. Y lo más interesante es que este tipo de narrativas puede partir de la transmisión de información de una generación a otra, sin que el autor o autora haya experimentado los acontecimientos históricos que dan origen a la narración.

Sin lugar a duda, una novela angular en la literatura española de comienzos de siglo y en lo que estamos señalando es *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, donde el autor emprende la reconstrucción de un episodio histórico. Estamos ante una autoficción donde este narra la búsqueda del soldado republicano que perdonó la vida a Rafael Sánchez Mazas, escritor y fundador de la Falange Española, y del que conoce en una entrevista al literato Rafael Sánchez Ferlosio, hijo del político que llegaría a ser ministro franquista. Para ello la obra, consistente en tres partes diferenciadas por marcas peritextuales, se estructura en una primera narración homodiegética, donde el novelista intenta descubrir información; una segunda, que se torna en una narración heterodiegética no focalizada; y una última, cuando retorna a la focalización interna homodiegética del inicio. Y en estas tramas, donde se reúne con escritores como Roberto Bolaño, no rehúsa fabular, como sucede con el encuentro con el anciano que podría haber sido aquel joven soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas.

Pero no solo sucede esto en la novela, sino que en el cine también hemos visto múltiples ejemplos de este tipo. Para ello nos vamos a centrar en casos de posmemoria, definida esta por Marianne Hirsch como

la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir sus propios recuerdos (Hirsch, 2012/2015, p. 19).

En las narraciones de la posmemoria se trae a colación unas secuencias históricas que el autor-narrador no ha vivido, sino que reconstruye a través de los materiales puestos a su disposición, desde cartas, fotografías, relatos orales a emociones transmitidas de muy diversa manera. Y dentro de estas narraciones, en el caso español, son sumamente importantes las que abordan un proceso tan traumático para muchas familias como fue la Guerra Civil y el franquismo.

Sería el caso del documental *Nadar*, de Carla Subirana, en el que en un momento determinado la directora lleva a su anciana abuela a visitar un monumento a las víctimas del franquismo donde aparece el nombre de Juan Arroniz, su abuelo, presuntamente represaliado por el régimen. La estructura del filme está claramente ficcionalizada, donde se ha reconstruido una serie de hechos a través el código fílmico (las dramatizaciones de las escenas donde aparece su abuelo, con el referente del cine negro hollywoodiense), así como la preparación de escenas para ser filmadas. Pero la autodiégesis —ella investigando quién era su abuelo—, *la mise en abyme*, así como una serie de imágenes como la de esta secuencia, refuerzan lo factual.

Aquí vemos que la abuela es incapaz de verbalizar nada sobre Arroniz, y la realizadora filma un plano detalle de sus manos temblorosas. Esta secuencia cumple de esta forma con una función integradora (Romera Castillo, 1995, p. 128), ya que se constituye en una unidad verdaderamente semántica. Tiene como objetivo convertirse en indicio de la emocionalidad de la abuela, de esa esfera de lo íntimo que solo es cognoscible por el sujeto externo a través de la inferencia. En este caso es el temblor de las manos y el silencio lo que nos lleva a semantizar la escena como una revelación visual, a través del código cinematográfico, del trauma.

Es interesante a este respecto cómo Marianne Hirsch señala que el trauma no es solo trasladado a través del discurso oral, sino también a través de gestos. La proxémica y la kinésica se constituyen así en dos ámbitos a ser tenidos en cuenta para proceder al análisis de estos procesos de transmisión de memoria, donde el temblor de las manos sirve como indicio de un trauma que se muestra inefable, y que es asumido autoficcionalmente por la autora. Y es gracias al contexto proporcionado por nuestra formación como ciudadanos como atribuimos una gran pregnancia a esas imágenes tras el visionado.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos resumido la naturaleza de la autoficción en torno a dos cuestiones, la noción de ambivalencia aportada por Iuri Lotman y la aproximación pragmática para entender su funcionamiento. Es desde estos ejes que se puede articular el *modus operandi* de este tipo de narrativas que está alcanzando unas cotas de desarrollo más que notables.

Queda pendiente revisar su presencia en el ámbito digital, donde se están produciendo trasvases de las redes sociales a otros ámbitos como la televisión en plataformas de VOD, o bien su relación con el auge de los límites de la ficción en fenómenos tan actuales como las *fake news*, una muestra del debilitamiento de las fronteras entre lo factual y lo que no lo es.

Ante este nuevo contexto, cabe concluir que las lecturas autoficcionales se ven complejizadas puesto que los marcos de interpretación para la semiosis han sido alterados al hacer sus fronteras cada vez más permeables, haciendo que la significación a veces se vea complicada y, en ocasiones, imposible de dilucidar. Pero lo que es innegable es que nos encontramos ante un fenómeno que, si bien anclado su origen en polémicas surgidas en el ámbito de la literatura en los setenta, tiene aún un largo recorrido ateniéndonos a su recurrencia, así como al éxito tanto en la literatura como en el teatro o en el cine.

NOTAS

*Proyecto de investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (fictrans)”, ref. PID2021-124434NB-I00.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- BARTHES, R. (1994 [1968]). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- CASAS, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- CASTELLS, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.
- COLONNA, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En A. Casas (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco Libros. (Obra original publicada en 2004)
- DE MAN, P. (1984). Autobiography as de-facement. En *The Rhetoric of Romanticism* (pp. 67-81). Columbia University Press.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9-26.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1992). De que el mono desciende del hombre: perspectivas actuales de la semiótica. En A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (Eds.), *Introducción a la Semiótica* (pp. 15-30). Instituto de Estudios Almerienses.
- GENETTE, G. (2001). *Umbral*. Siglo Veintiuno. (Obra original publicada en 1987)
- HIRSCH, M. (2015). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem. (Obra original publicada en 2012)
- LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- LOTMAN, I. M. (1998). *La semiósfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra, Universitat de València. (Obra original publicada en 1985)
- MORRIS, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós. (Obra original publicada en 1971)
- PEIRCE, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Taurus.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1979). Lingüística y poética: desautomatización y literariedad. *Anales de la Universidad de Murcia*, 37(4), 91-141.
- ROMERA CASTILLO, J. (1995). Teoría y técnica del análisis narrativo. En J. Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico* (pp. 111-152). Cátedra.

- SARLO, B.** (2006). *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno.
- SHKLOVSKI, V.** (1991). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo Veintiuno. (Obra original publicada en 1965)
- TALENS, J.** (1995). Práctica artística y producción significativa: notas para una discusión. En J. Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico* (pp. 17-60). Cátedra.
- TRAVERSO, E.** (2022). *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la historia*. Alianza.